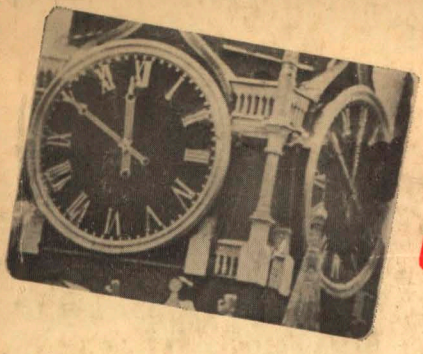
ISSN 0130-6405



Искусство КИНО

2 1981

Советские кинематографисты горячо приветствуют делегатов XXVI съезда КПСС

Причина наших побед: прямое обращение нашей партии и Советской власти к трудящимся массам с указанием на всякую очередную трудность и очередную задачу; уменье объяснить массам, почему надо налечь изо всех сил то на одну, то на другую сторону советской работы в тот или иной момент; уменье поднять энергию, героизм, энтузиазм масс, сосредоточивая революционно напряженные усилия на важнейшей очередной задаче.

В. И. ЛЕНИН

Николай Крючков

Партия и кино

...Пишу эти строки, вернувшись из очередной поездки — на сей раз в Волгоград и Волгодонск, на стройку «Атоммаша». Сколько было их, таких встреч со зрителями, на моем веку, за полустолетие работы в кино — и не счесть. И все равно не могу к ним привыкнуть — всякий раз, словно впервые, охватывает, обуревает меня волнение, и сердце бьется в тревоге: ведь это я, киноартист Крючков, выхожу на прямой контакт с моим современником, с тем, для кого и ради кого я работаю! Выхожу, так сказать, один на один к тем, кого по добровольному велению души признаю высшим своим судьей...

Как же тут можно пребывать в покое и уверенности в себе?

Но дело не только в том, что в таких поездках, встречах со зрителем ты, актер, устраиваешь, как говорят в армии, поверку своей работы, своей личной — художника — жизненной линии. Главное вот в чем: каждая встреча — это и заготовки на будущее. Она помогает тебе понять, кто он и каков он, твой согражданин, человек-созидатель. Каков он вообще и каков именно сегодня? Выступления-встречи в домах культуры, заводских цехах, на стройплощадках и откровенные, прямо-таки дружеские (словно не познакомились только-только, а ведем приятельство долгие годы!) разговоры в маленьких кружках, возникающие внезапно, сами по себе, любые, выражаясь современным стилем, контакты с людьми дают тебе бесценную возможность не потерять ощущение слитности со всеми, кто живет и трудится на одном с тобой отрезке времени, понимать их настроения, мысли, волнения, затруднения и радости, держать руку на пульсе дня. Знать настроение народа.

Что же вынес я из последних поездок по городам и весям моей страны, из поездок, которые пришлись на те месяцы года 1980-го, когда весь наш 263-миллионный народ готовился к XXVI съезду своей Коммунистической партии? Всеми фибрами своей души ощутил я царящий повсюду высокий подъем человеческого духа.

Вот вам простой, такой привычный нашему советскому сознанию факт. Атоммашевцы хотят сдать корпус первого донского реактора ко дню открытия XXVI партийного съезда. И я не сомневаюсь: хотят — значит, сдадут. Не сомневаюсь, потому что видел, к а к они работают — поистине с вдохновением.

О чем же говорит этот факт — столь, повторяю, обычный для нас, умножаемый многими подвигами рабочих и крестьян, инженеров и ученых, жаждущих обязательно приурочить новый успех своего коллектива к съезду партии? Он говорит о том, что XXVI съезд, как и предыдущие форумы КПСС, для каждого из наших сограждан событие одновременно и общественной, и его л и ч н о й жизни. Время подведения итогов уходящего этапа и важный рубеж для старта на новом этапе. Большой праздник и великий всенародный самоотчет.

За моими плечами не такая уж короткая вереница лет, и она дает мне особое преимущество: право сравнивать. Так вот, сравнивая, сопоставляя, анализируя, размышляя, уверенно могу отметить, что настроение сейчас повсюду в преддверии съезда — особое. По-особому приподнятое. Настроение, главная черта которого — нетерпеливое ожидание съезда. Не пассивное, как понимаете, ожидание, а творческое, деятельное. Люди очень ясно и остро видят наши громадные достижения, давшиеся нам ценой высокого трудового энтузиазма масс, ведомых партией. Достижения, выразившиеся в мощно выросшем экономическом и оборонном потенциале страны, в благотворных социальных изменениях в жизни людей — и в городе, и особенно в деревне, — в размахе жилищного строительства, а значит, в миллионах и миллионах счастливых новоселий, в умножении числа студентов и новейших научных открытиях, свершенных советскими специалистами. И — скажу особо — в прекрасных достижениях нашего искусства: рождении новых талантов, появлении новых романов, спектаклей, фильмов, картин, в интеллектуальном, эстетическом росте многомиллионной аудитории советского искусства — читателей, зрителей, слушателей.

Все наше бытие в истекшие пять лет направляли решения XXV исторического партийного съезда, мудрая, основанная на глубоком научном знании линия Центрального Комитета КПСС. Благодаря руководству ленинского Политбюро ЦК КПСС, лично нашего дорогого и высоко ценимого всеми народами страны Л. И. Брежнева и благодаря трудовой энергии народа итоги пятилетки стали для каждого из нас еще одним наглядным подтверждением жизненной силы социалистического общества, его неиссякаемой энергии и неукротимого стремления идти дальше — к коммунизму. Уверенности, что новые, небывалые цели, которые поставит перед нами съезд, мы тоже сумеем достигнуть!

Вот откуда то прекрасное, светлое, проникнутое надеждой на еще лучшее будущее настроение, с каким миллионы советских людей в трудовой буче, боевой и кипучей, по выражению поэта, шагают навстречу XXVI съезду партии.

И вот сижу я сейчас над листом бумаги, вспоминаю поездки и встречи — недавние и прошлых лет, — с радостью и гордостью вспоминаю; встают перед мысленным моим взором много раз виденные картины переполненных зрительных залов — в громадных московских кинотеатрах и скромных сельских клубах, в дощатом вагончике — красном уголке у геологов-нефтяников — и на ничем не огороженной площадке в только что возникшем целинном совхозе. И задаю себе вопрос: в чем же корни неизменной,

3

крепкой, такой привычной привязанности советского массового зрителя к своему советскому кино? Почему этот зритель, соединяющий в себе великое множество самых несхожих людей, людей с разнообразнейшими интересами и пристрастиями, разного образования и культурного уровня, владеющих неисчислимым количеством специальностей и профессий, мужчин и женщин, детей и стариков, — как и тридцать, и двадцать, и десять лет назад, не просто с любопытством или интересом, но с особой задушевной отзывчивостью приходит и на кинопремьеры, и на повторные сеансы. Прикинул я как-то: только в Москве в один и тот же день демонстрируются десятки советских фильмов. И многие из них отмечены вниманием публики.

Причин тому, наверное, немало. Но есть, думаю, главная. Наш зритель всегда искал на экране образный портрет эпохи, искал ответа на серьезнейшие вопросы бытия. Искал — и находил. Он всегда видел в киноискусстве мудрого учителя и наставника. Глашатая ленинской правды. И не ошибался. Мастера нашего экрана считали и считают себя революцией мобилизованными и призванными. Каждый из нас с ответственностью и радостью принял в сердце сказанное Леонидом Ильичом Брежневым: кино — боевой помощник партии.

Почему же нашему киноискусству на протяжении всех шести десятилетий его истории удавалось быть, как говорилось встарь, властителем дум народных? Да потому, считаю я, что оно, по сути, родилось в гуще народной, сумело впечатляюще раскрыть перед трудовым народом его нелегкое и героическое прошлое и еще более яркое настоящее. Вот ведь откуда любовь миллионов и миллионов наших зрителей к своему кино. И все мы, кто работает в кино, стараемся вернуть эту любовь своей бескрайней аудитории— вернуть сторицею. Стараемся для этого по силе возможности, в меру данных судьбой способностей выразить чувства и мысли современников...

Такие вот отношения, сложившиеся в нашем социалистическом обществе между теми, кто делает кино, и теми, для кого оно делается, — всегда волнуют и вдохновляют нас, актеров, режиссеров, драматургов, художников, словом, всех мастеровых экранного цеха!

Сразу предупрежу: то, что я сейчас пишу, — не теоретическая, конечно, статья и не «эскиз воспоминаний», хотя вспомнить есть что. То, что я доверяю нынче бумаге, просто-напросто некоторые мысли о дне сегодняшнего экрана, навеянные предстоящим большим событием — XXVI съездом партии! Мысли, пришедшие человеку, кому этот самый экран вот уже пятьдесят лет — профессия и любовь, высокое служение и тяжелый каждодневный труд, волнения, словом все, все, все в жизни.

Так что, говорю я здесь что называется «от себя», но имею основания полагать, что выражаю общие настроения своих товарищей и коллег-кинематографистов.

Да, мы, мастеровые кино, никогда не могли пожаловаться, что наше любимое дело обойдено общественным вниманием. Советский экран креп и развивался под знаком вдохновляющих ленинских слов: важнейшее из искусств! Так оно и было всегда, так оно есть и сегодня, за все те пять лет, которые пролегли между XXV и XXVI партийными съездами. Было это пятилетие прекрасным, насыщенным трудом, исканиями, творчеством, энтузиазмом. Время особое. Особые годы в жизни советского народа, а значит, и советского киноискусства.

Невозможно выразить суть времени, переживаемого нами, ярче, глубже, чем это сделал Леонид Ильич, когда начинал свой доклад на XXV съезде партии. Вот его слова: «Буквально на наших глазах мир меняется и меняется в лучшую сторону. Наш народ, наша партия — не пассивные созерцатели этих перемен. Нет, мы — активные их участники... И разве можно не гордиться этим. Разве можно не испытывать глубокого

удовлетворения силой наших идей, действенностью нашей политики, созидательной энергией нашего народа».

Да, в наши дни круто и бурно меняется мир. Меняется человек, этот мир преображающий, одушевляющий его своими радостями и заботами, борьбой и созиданием. И как же сложна, хоть и увлекательна, миссия искусства, призванного не просто отразить, но выразить смысл и сердцевину исторических перемен в жизни советского человека, в жизни огромного и сложного мира! И если нам, художникам экрана, удалось хоть в малой доле ответить на вопросы времени, на ожидания современников наших, наших сограждан и зрителей, — то в первую очередь благодаря неустанному вниманию партии, лично Леонида Ильича Брежнева, всеобъемлющей и последовательной заботе, направлявшей и вдохновлявшей нас в эти ответственные для нашего настоящего и будущего годы на новые свершения, на творческий труд, радостный и ответственный, смелый и новаторский.

Отсчет нового этапа, переживаемого советским киноискусством надо, конечно же, начинать с 1972 года, с постановления Центрального Комитета КПСС, посвященного нашей кинематографии, ее новым задачам и назревшим к тому моменту нуждам. То был документ, проникнутый поистине ленинским духом принципиальности, требовательности и глубочайшего понимания сути творчества, ленинской чуткостью к художникам кино. Затем последовали постановления о работе с молодыми художниками, об идеологической, политико-воспитательной работе. И в каждом из них кино оказывалось в самом фокусе забот партии.

В эти же годы были опубликованы вдохновившие нас и ясным светом осветившие наши пути приветствия Леонида Ильича «Мосфильму» по случаю его 50-летия, участникам всесоюзных кинофестивалей в Риге и Кишиневе, деятелям советской кинематографии в дни ее 60-летия. Замечательные документы! Какой душевный подъем вызвали они в нашей среде!

Партийный подход к животрепещущим вопросам нашего дела дал хорошие результаты: в нашем кино повеяло свежими ветрами, главное — оно повернулось лицом к современности... Хотя по сей день еще многое волнует нас, тревожит в работе, мы с радостью видим, как все более весомым становится кинематографический вклад в общенародное дело.

О чем все это говорит?

А вот о чем: в гигантской и многообразной, созидательной идеологической работе партии, работе, цель которой — показать миру великие преимущества реального социализма, сделать еще притягательнее наш демократический и социалистический идеал, формировать человека нашего завтра, — кино заняло место на передовой линии. Оно заняло это место благодаря своей способности силой з р и м о г о образа влиять на миллионы людей, будить умы и сердца для творческого труда на благо всего народа, ставить серьезнейшие проблемы эпохи, помогать созидать жизнь, как говорил Маркс, по законам красоты...

Вспомним: с трибуны XXV партийного съезда Леонид Ильич Брежнев, коснувшись в яркой, образной форме удач нашего искусства на главных тематических направлениях, имел в виду и удачи советского кино. Мы этим очень горды.

А как не гордиться нам тем, что, обращаясь именно к нам, кинематографистам, к творческой практике экрана, Леонид Ильич Брежнев выдвинул такие важные для всей современной художественной культуры принципы:

будить мысль, помогать глубже осознавать смысл эпохи...

глубже осознать, что революционная новизна и историческая молодость нашего об-

щества требуют от киноработников творческой инициативы и смелости в художественном освоении действительности...

...обогащать социальное мышление народа, его историческую память...

...быть нетерпимыми к фильмам слабым, в которых отсутствуют глубокая мысль, гражданская зрелость, творческая смелость...

Обращения к нам партии, мысли, высказанные товарищем Брежневым, заставили каждого из нас острее ощутить возросшую нашу ответственность. Перед народом. Перед партией. Перед искусством. Перед совестью — художника и гражданина.

И каждый из нас понимает: в свете растущих требований эпохи, выраженных в партийных документах, — несмотря на несомненные успехи, которых достиг наш кинематограф в последние годы, — мы многое еще недодали зрителю, многое из того, что обязаны были ему дать. Меня эта мысль, это чувство не оставляют в покое никогда! С особенной неотступностью тревожат они меня ныне, когда все мы с нетерпением ждем начала работы XXVI съезда ленинской партии, который — мы знаем, мы уверены — откроет перед страной новые горизонты во всех областях жизни. И конечно же — в сфере искусства...

●

Пять десятков лет я в кино. Пять десятков — это не шутка! Сто три фильма на моем личном счету. На моих глазах творилась история советского экрана. И я, и мои товарищи знали за эти годы разное — и громкие успехи, и горькие неудачи. Но итожа пройденное, мы вспоминаем главное: ощущение кровной своей причастности к великому, новаторскому общенародному делу. Наш опыт стал ныне общенародным достоянием, без него невозможно дальнейшее поступательное движение социалистического искусства.

И поверьте мне: никогда еще творческие искания не разворачивались столь бурно и столь многообразно, на таком широченном плацдарме, как в последние годы.

Почему?

Потому что наша партия сказала художникам — всем художникам, независимо от того, какому виду искусства они служат: ищите, товарищи, экспериментируйте, смело вторгайтесь в жизнь, находите новые темы, новых героев, новые сюжеты, пусть как можно разнообразнее будут у вас средства художественной выразительности, выработанные на основе метода социалистического реализма. Леонид Ильич Брежнев сказал об этом с вдохновляющей нас определенностью и теоретической прозорливостью, когда подчеркнул н е и з б е ж н о с т ь в художественном творчестве многообразия стилей, приемов, жанров. Партия, поощряя свободу творческого поиска, хочет от нас только одного: чтобы каждый художник на своем, присущем именно ему индивидуальном языке говорил о том, что волнует миллионы и миллионы людей; чтобы он помогал народу осмысливать и животрепещущие вопросы действительности, и вечные вопросы человеческого бытия; чтобы наше творчество делало человека чище, красивее, духовнее, чтобы оно его возвышало.

Я думаю, что творческая инициатива и смелость в художественном освоении действительности равно необходимы как для писателя, режиссера или актера, так и для его аудитории — читателя и зрителя. И вот почему.

Я, признаюсь, очень любил зрителей времен моей актерской молодости — моего сверстника, открытого, простодушного, непосредственного, прямо-таки пылающего энтузиазмом любви к кино. Но не могу не признать: с тех пор зритель наш сильно изменился, стал образованнее, информированнее, интеллектуально более богатым, развитым. Многое такое, о чем и т о т, «прошлый» зритель, и мы, актеры, понятия не

имели, для нынешнего молодого человека — само собой разумеется. Его интерес к киноискусству видоизменился, приобрел характер избирательный. Не всякий фильм он идет смотреть, и далеко не всякий фильм приходится ему по душе. Сегодня кино должно быть умным. Это бесспорно. Но бесспорно и другое: без души, без сердца, без ярких чувств, без захватывающей увлекательности не пробиться к зрителю. Ум и чувство должны быть нераздельны в нашем искусстве. В этом единстве его сила.

И творческие поиски в области художественной формы, по-моему, тоже должны заметно помочь в продвижении фильмов в различные слои зрительской аудитории. Потому что мы, ежели не хотим, чтобы нашему зрителю было с нами, точнее с нашим искусством, скучно, должны быть не просто на уровне зрителя, но чуточку впереди его, манить, подтягивать, поднимать его — интеллектуально и эстетически. Помните, Владимир Ильич Ленин на заре Советской власти говорил, что пролетарский зритель достоин большего, чем просто зрелищ, — он достоин настоящего искусства. Это стократ, полагаю, верно в отношении нашего сегодняшнего советского зрителя.

Вот я разворачиваю Проект ЦК КПСС к XXVI съезду Коммунистической партии Советского Союза. Непосредственно кинематографу в нем уделено вроде бы всего лишь несколько строк. Но, по моему разумению, нас, работников экрана, касается буквально каждая фраза, каждая цифра «Основных напрвлений...» Почему? Да потому что фраза к фразе, цифра к цифре — все вместе они соединяются, сливаются в грандиозную программу великих работ, чья высшая, глобальная цель определена ленинским штабом нашей партии в таких чеканных фразах: «В восьмидесятые годы Коммунистическая партия будет последовательно продолжать осуществление своей экономической стратегии, высшая цель которой — неуклонный подъем материального и культурного уровня жизни народа, создание лучших условий для всестороннего развития личности на основе дальнейшего повышения эффективности всего общественного производства, увеличения производительности труда, роста социальной и трудовой активности советских людей».

В этих словах — концентрированная формула того, что мы зовем советским образом жизни. Если спросить: а какой главный его закон? Ответ будет предельно ясен: высочайшая человечность. Может ли, в таком случае, быть у художника более желанная, более прекрасная обязанность, чем рассказывать языком искусства про эту нашу — самую человечную и самую достойную человека в истории — жизнь? Во всей красоте лепить фигуры людей, которые будут осуществлять планы партии — заветные мечты человечества? Нет, не может!.. Меня, да и, наверное, каждого художника, интересует, что происходит с этими людьми, в их душах и умах в процессе творческой работы; как «ваяет» их общение с товарищами в труде, как возникают соратнические отношения между людьми — без них невозможен успешный коллективный и коллективистский труд.

Помню, был я на строительстве Токтогульской ГЭС. Там работало полтысячи скалолазов — в таких вот условиях возводится плотина. Вижу, на уступе скалы, на сумасшедшей высоте — снизу смотришь, голова кружится! — экскаватор работает. Как его туда затащили?! Там не всякая птица гнездо отважится свить!..

И всюду мелькают розовые пятнышки — каски строителей. С тех пор для меня образ созидателя — это человек в каске. В мирной каске...

Быт на строительстве Токтогульской ГЭС был далеко не благоустроен. Понимаю — стройка есть стройка. И первопроходцы есть первопроходцы. Они готовы терпеть трудности, зная, что там невозможен городской комфорт, с которым запросто расста-

лись многие молодые строители. Однако не все неудобства — неизбежны. И не за чем обыкновенную нераспорядительность прикрывать словами о «романтике стройки». Сегодняшняя романтика — это романтика дерзкого замысла, точного инженерного расчета, высокого мастерства и мужества. И еще — хозяйской деловитости в обустройстве жилья, в заботе о насущных нуждах первопроходцев, а не «романтика» палаток.

И если говорить о кинематографе, документальном и игровом, то, думаю, его гражданский долг состоит как раз в том, чтобы крупно и ярко показывать героизм людей в мирных касках, раскрывать подлинную романтику современного первопроходчества!..

Наше участие в жизни страны, служение народу определяются, в конечном счете, тем, какой жизненной проблемой мы взволнованы, о чем намерены поведать зрителю. Не щадя себя, надо отдать искусству все, чем владеешь, весь жизненный и художнический опыт, накопленный за долгие годы жизни и размышлений. Было в ней разное — хорошее и плохое; обо всем ты обязан рассказать правду: наше великое время не нуждается ни в украшательстве, ни в умалчиваниях.

Мне очень близка поэтому мысль, высказанная выдающимся нашим прозаиком и кинодраматургом Юрием Бондаревым на V съезде писателей России: «Великой литературе не подобает петь, а подобает анализировать, исследовать, познавать общественное, индивидуальное, национальное, нравственное, здоровое и больное. И что бы ни было, остаются первородные и наисовременнейшие проблемы: смысл жизни и смысл смерти. И остаются вечные людские истины: добро, любовь, совесть».

Думаю, что мысль Юрия Бондарева с полным основанием приложима и к киноискусству...

Бондарев говорил о совести художника. Мне радостно думать, что сердце у нас, советских кинематографистов, совестливое, отзывчивое, доброе сердце. Мы гордимся всем, что у нас хорошо, но мы и болеем за все, что у нас не удается, за все наши прорехи и «узкие места». Мне радостно, что наш экран старается поднимать и свойственными ему средствами исследовать сложные, противоречивые проблемы общественного бытия, стремится анализировать закономерности происходящих в обществе процессов.

Искусство, которое не живет живыми страстями времени, не болеет народными болями, не заслуживает имени искусства.

Я, как это ни грустно, принадлежу к старшему (ежели не к старейшему) поколению советских киноартистов. В молодости я работал с зачинателями нашего кино — Иваном Пырьевым, Сергеем Юткевичем, Александром Зархи и Иосифом Хейфицем, Борисом Барнетом, Сергеем Герасимовым. В зрелые годы — играл у мастеров послевоенного поколения: Григория Чухрая, Владимира Скуйбина. И вот недавно мне выпала роль в фильме Чухрая-младшего — Павла. Так вот — как актер, творчески прошедший сквозь слои нескольких кинопоколений, свидетельствую: мы — все генерации — единая семья. Хотя, и это естественно, нас различает очень многое.

Молодые, пожалуй, острее ощущают сложности противоречивого нашего времени. И сами они по-человечески в чем-то сложнее — и тем соответствуют своей аудитории, современному молодому зрителю. Я этому рад. Было бы странным и ненормальным, если б каждое следующее поколение не отличалось от предыдущего. Но каждое последующее поколение может выполнить свою миссию, только вставши — заимствую образ у покойного Камиля Ярматова — на плечи отцов, в свою очередь и в свое время подставив свои плечи своим детям...

Вот в чем состоит, на мой взгляд, эстафета поколений. Когда-то я сыграл в

известном фильме Александра Столпера по симоновской пьесе «парня из нашего города», своего сверстника. Каков он сейчас, сверстник моих молодых товарищей по искусству? Повторю: он переменился, стал образованнее, сложнее душой, раскованнее, свободнее, шире. Но — остался парнем из нашего города. Несмотря на годы и моды.

Особое место в моих мыслях занимает наш дорогой Леонид Ильич Брежнев. Для всех нас он — олицетворение коллективного опыта партии, ее разума, ее человеколюбия и души. И одновременно он — сердечный, добрый, мудрый человек.

За плечами у Леонида Ильича долгий, богатый борьбой и трудом прекрасный путь коммуниста, истинного ленинца. Он прошел его вместе со всем народом. На собственном опыте, по себе знает все, что пришлось испытать миллионам и миллионам людей за годы первых пятилеток, войны, послевоенного возрождения, освоения целины.

Он близок всему народу и каждому из нас — землепашцу и солдату, рабочему и художнику, ученому и строителю. Леониду Ильичу органически свойственно понимать рядового человека, понимать его заботы, радости, печали. Отсюда — его талант проникновения в коренные проблемы жизни...

Он — великий борец за мир во всем мире. Он, стоя во главе нашего могущественного социалистического государства, ведет эту трудную борьбу буквально изо дня в день, отдавая ей весь жар души, весь свой огромный талант государственного и политического деятеля, ибо для него судьба народа, наша судьба и судьбы наших детей и внуков столь же близки, как судьбы детей и внуков трудящихся Вьетнама, Анголы, Кубы, Италии, Франции, ГДР, Польши.

Большое сердце Леонида Ильича, сердце человека, коммуниста, солдата Великой Отечественной войны вмещает в себя надежды и тревоги всех людей планеты, всего человечества.

Он — дальнозоркий и трезвый лидер партии и страны, мудрый и прозорливый мыслитель. Вспомните все его выступления: с естественной гордостью он говорит о наших успехах, но в то же время откровенно и мужественно анализирует нерешенные проблемы и узкие места. А главное — ко всем вопросам Леонид Ильич подходит, ставя во главу угла заботу о благе народа, о благе каждого советского гражданина, заботу о самом насущном. Вот на каких проблемах он сделал упор в своей речи на октябрьском (1980 г.) Пленуме Центрального Комитета:

на подготовке комплексной продовольственной программы, которая должна войти важнейшей составной частью в одиннадцатый пятилетний план...

на долговременной программе по развитию производства товаров народного потребления, способной объединить усилия всех отраслей, от которых это зависит — ибо «судя по всему, отдельными частичными решениями положение дел в группе «Б» не исправить»...

на сохранении прежнего размаха жилищного строительства...

на том, что внимательное, заботливое отношение к человеку должно пронизывать весь стиль работы партийных, советских, хозяйственных органов и, конечно же, профсоюзов...

на том, что гласность, информированность масс о деятельности партии являются непреложным законом...

Глубокими, актуальными мыслями насыщено каждое выступление Леонида Ильича. И всегда эти мысли облечены в ясную, доступную всем и каждому форму. А его знаменитые на весь мир книги!

9

С огромным волнением, как и все, вчитывался я в «Малую землю», где Леонид Ильич Брежнев так сильно, проникновенно, ярко поведал нам о своих товарищах, геройских солдатах, сражавшихся за освобождение Новороссийска. Как много дала мне следующая книга Л. И. Брежнева — «Возрождение», мощно запечатлевшая беспримерный трудовой подвиг людей, поднимавших из пепла разрушенные войной города и заводы Украины. Однако особый трепет души я испытал, раскрывая «Целину»: ведь актерская биография моя, мое самосознание как человека искусства спаяны с сыгранным мною более сорока лет назад Климом Ярко, неунывающим трактористом, мастером хлеборобства, навечно преданным заботе о земле. С тех пор все, что связано с нашей деревней и сельским хозяйством, я принимаю близко к сердцу. И вот — книга про покорение казахстанской целины, про подвиг пионеров, по зову партии одаривших страну Большим Хлебом... Книга, которую написал, в которую вложил всю свою мудрость и тепло души сам Маршал того великого сражения за целинный хлеб!

А как высока в его повествовании мера откровенности, с каким доверием погружает автор нас, читателей, в громаду дел великой эпопеи, нимало не смягчая невероятных сложностей, с которыми столкнулся человек, которому ЦК партии поручил небывалое дело — возглавить подъем целины, чтобы в кратчайший срок решить зерновую проблему в стране. Щедро делится Леонид Ильич своими мыслями, щедро оживляет страницы своей книги добрым словом. От главы к главе, от эпизода к эпизоду все сильнее ощущаешь, как отражается в ней личное обаяние ее автора. А какая встает перед тобой галерея портретов! Сколько интереснейших, самобытных лиц! Одни выписаны обстоятельно и подробно, фигуры других набросаны двумя-тремя выпуклыми штрихами — но и тех и других мы видим во плоти и крови.

Поразительная книга — невелика ведь по объему, но как насыщена событиями, мыслью, характерами людскими... С какой партийной, философской глубиной осмыслены в ней важнейшие события в жизни нашего общества и каким ясным русским языком написана! Вот уж воистину — словам тесно, а мыслям просторно...

Каждый читатель «Целины» находит в этой емкой книге то, что ему особенно ценно. Для нас, кинематографистов, необыкновенно поучительно то, что рассказывает Л. И. Брежнев про заботу и постоянную помощь, которую руководимый им ЦК КП Казахстана оказывал творческой интеллигенции, стараясь привлечь ее внимание к теме целины. Как же тесно соединены в нашей стране труд народа и труд художников! Как завидна роль, которую играет в нашем советском обществе искусство, строящее духовный мир людей, помогающее, говоря словами Леонида Ильича, планированию человеческого счастья. Счастье это планирует партия, и наш радостный долг — идти в ногу с партией и страной, неся в народ светлые мысли о жизни и человеке, веру в наши силы, в нашу правду и в наше будущее.

То и дело из-за рубежа доносятся голоса, которые утверждают, что мы, советские мастера искусств, не свободны в своем творчестве. До чего же осточертела эта старая, нудная и бездарная песня!..

Мы — свободны. Мы свободны потому, что мы творим то и так, что и как нужно нашему народу. Ведь мы — плоть от плоти своего народа, мы часть его, и потому, делая то, что хочет народ, мы делаем то, что хочется нам самим.

Мы, художники Страны Советов, и наша партия — едины. Это не лозунг. Это — простая констатация сущего. И никому не под силу разделить нас — партию и советских мастеров культуры. Никому и никогда...

...Пройдет еще несколько дней, и в столице нашей великой страны откроется XXVI съезд Коммунистической партии Советского Союза. Историческое событие в жизни нашего народа, да и всей планеты. Событие, которое мы с нетерпением ждали, к которому с радостью, в напряженном труде готовились. В Кремлевском Дворце съездов соберутся делегаты — лучшие люди партии и страны, несколько тысяч героев нашего времени — тех самых положительных героев, живых, энергичных, разнообразных по характеру, о которых постоянно думает наш кинематограф.

С отличным настроением, с большими новыми творческими планами встречаем мы — работники всех киноцехов — XXVI партийный съезд. Мы полны энтузиазма.

Перед нашим обществом, перед социалистическим киноискусством — мы это знаем — встанут цели еще большего масштаба, цели поистине величественные, достойные нашей эпохи и нашего народа, нашего зрителя. Это нас и радует. Нас радует, что во имя достижения целей, которые поставит XXVI съезд КПСС, кинематографу, каждому из нас, предстоит трудиться во всю мощь. Вести неустанный поиск новых и новых путей к сердцу, уму, душе зрителя, упрочивать с ним дружеские, сотворческие связи, — о чем же еще может мечтать художник?!

Эта книжка «ИК» выходит в канун очередного XXVI съезда ленинской партии. Она целиком посвящена проблемам, которые волнуют работников советского кинематографа в связи с этим историческим событием в жизни страны.

Наш журнал начал публиковать материалы под рубрикой «Готовясь к XXVI съезду КПСС» в октябре прошлого года. Напомним их читателям.

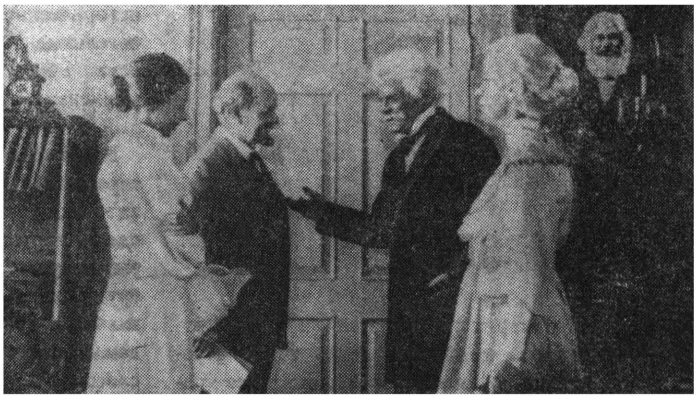
В № 10 «Искусства кино» были опубликованы статьи известных кинематографистов — Героя Социалистического Труда режиссера М. Донского «Воспитывать коммунистического человека», украинского режиссера В. Денисенко «Художник — герой — зритель» и узбекского режиссера Ш. Аббасова «Поступь истории».

В предсъездовской рубрике журнала № 11 напечатана большая статья кандидата в члены ЦК КПСС, первого секретаря Правления Союза кинематографистов СССР Л. Кулиджанова «На пороге нового пятилетия». Здесь же опубликованы статья В. Антоновой «Герои остаются с нами» и размышления А. Баталова о его опыте работы над образом героя наших дней. В этом же номере делятся своими мыслями о том, каков он, герой 70-х годов, — А. Ашимов, Р. Батыров, Н. Белохвостикова, Ю. Богатырев, Р. Вабалас, М. Глузский, А. Джигарханян, Г. Жженов, Ю. Карасик, Н. Крючков, Т. Левчук, И. Макарова, С. Никоненко, В. Санаев, С. Соловьев, И. Хейфиц. Опыт работы старейшего советского драматурга Е. Габриловича над характером героя, воплотившего в себе основные черты своего современника, проанализировал Л. Розенфельд в статье «Точное время».

«ИК» № 12 за 1980 г. Съезду партии адресованы статьи А. Згуриди «В ногу с жизнью», Н. Мащенко «Ответственность художника», Э. Шенгелая «Сегодня и всегда». О фильмах, выпуск которых приурочен к XXVI съезду КПСС, рассказывают их создатели: Г. Боровик и К. Славин («Всего дороже»), В. Трошкин («Старт в великое будущее»), А. Алов и В. Наумов («Тегеран-43»), В. Басов («Факты минувшего дня»), Г. Елиазаров («Коней на переправе не меняют»), Т. Левчук («От Буга до Вислы»), Е. Матвеев («Особо важное задание»), В. Четвериков («Полесье»), Р. Чхеидзе («Твой сын, земля»). Завершает раздел статья критика Г. Прожико «Сибирские маршруты кинодокументалистов».

В первой книжке журнала за 1981 год размышлениями о воспитательной роли кинематографа делится в статье «Экран воспитывающий, борющийся, созидающий» учитель из города Липецка В. Байрачный. За нею следуют выступления кинематографистов — А. Сахарова «Цельность позиции», Х. Нарлиева «Чувство Родины», И. Таланкина «Забота и требовательность», В. Артмане «Женщина 70-х годов...», В. Кузнецова «Лирика и эпос документа». В этом номере напечатан принадлежащий перу С. Жгенти и Р. Чхеидзе сценарий фильма «Твой сын, земля» («Повесть о секретаре райкома»), выпускаемого к съезду.

В этом номере журнала представлены фильмы, которые выйдут на экраны в год XXVI съезда КПСС. Публикуемые кадры из этих фильмов выбраны киностудиями.



«Ленин в Париже». Режиссер С. Юткевич, «Мосфильм»

«Особо важное задание». Режиссер Е. Матвеев, «Мосфильм»

«О спорт, ты — мир». Режиссер Ю. Озеров, «Мосфильм»

А. Костюкович

Сила партийного руководства

С мыслью о партии, с чувством высокой ответственности за свой творческий труд встречают советские кинематографисты, все работники отечественной культуры XXVI съезд КПСС.

«Неизменна наша вера в справедливость, высочайший научный потенциал марксизма-ленинизма — учения, под знаменем которого началась и идет подлинная история человечества, — писал после июньского (1980 г.) Пленума ЦК КПСС один из старейших мастеров экрана Марк Донской. — Все наши надежды — гражданские, человеческие, художнические — теснейшим образом связаны с партией коммунистов, с ее мудростью, гуманизмом, дальнозоркостью и последовательностью в политике.

Бездонна наша любовь к своему народу, к своей стране, идущим под водительством ленинской партии к коммунистическому обществу.

Такова наша вера. Такова наша надежда. Такова наша любовь. Таковы чувства, с которыми мы встречаем XXVI съезд партии коммунистов Советского Союза» [1].

В этих словах концентрированно выражено гражданское и творческое кредо советской художественной интеллигенции, активного боевого отряда строителей коммунизма.

Все последние годы наше искусство развивалось под вдохновляющим воздействием идей и предначертаний XXV съезда КПСС, по курсу, обозначенному исключительной важности документами, принятыми Центральным Комитетом КПСС в развитие решений съезда. Эти исторические документы, всем памятные замечательные труды и выступления Л. И. Брежнева обогатили сокровищницу творческого марксизма-ленинизма, прочно вошли в духовный обиход советских людей.

Великое ленинское учение о партийности литературы и искусства получило развитие в новаторских, научно всесторонне выверенных идеях партии о возрастающей роли литературы, искусства в коммунистическом воспитании трудящихся в обществе зрелого социализма, о значении крепнущих интернационалистских тенденций национального по форме, социалистического по содержанию советского искусства, о главных направлениях идейно-художественных исканий советской творческой интеллигенции, об особо актуальных проблемах и темах, выдвигаемых перед искусством жизнью, о роли, которую призвана играть в творческой жизни критика, о работе с молодой художественной интеллигенцией, о неизбежности разных жанровых и стилевых форм, возникающих на основе метода социалистического реализма, о задачах творческих союзов и их партийных организаций, о формах и методах партийного руководства развитием художественной культуры в современных условиях и т. д.

За минувшие после XXIV и XXV съездов КПСС годы в стране проделана огромная, плодотворная работа по реализации всех этих положений и выводов. Существенно важно, что их теоретическая и практическая значимость подтверждена и международным опытом, прежде всего опытом братских социалистических стран.

Наша партия, определяя новые горизонты социалистической культуры, исходит из того, что строительство коммунизма пробудило небывалую активность, созидательную энергию масс, значительно обогатило духовный мир человека-труженика, привело к расширению и еще большему многообразию его интеллектуальных, в том числе эстетических запросов. Закономерно поэтому, что советское искусство стремится в ярких художественных образах воплотить черты нового человека, социалистический образ жизни, способствовать формированию всесторонне развитой личности во имя

[1] Донской М. Воспитывать коммунистического человека. — «Искусство кино», 1980, № 10, с. 8.

того, чтобы, как отметил XXV съезд КПСС, «рост материальных возможностей постоянно сопровождался повышением идейно-нравственного и культурного уровня людей» [2].

Решения XXIV, XXV съездов КПСС, принятые партией за последние годы постановления по насущным вопросам художественной культуры оказали и продолжают оказывать действенное, благотворное влияние на рост социальной активности искусства социалистического реализма, дальнейшее укрепление его связей с жизнью и повышение его идейной зрелости, усиление наступательности в борьбе с буржуазной идеологией. Жизнь показала, что эти решения нашей партии суть ленинская программа культурного строительства в действии.

В преддверии XXVI съезда КПСС особенно важно еще и еще раз обратиться к истокам животворного ленинского учения о партийности искусства, с высоты пути, пройденного страной и советским искусством, осмыслить развитие и обогащение этого жизнетворного учения в современной культурной политике Коммунистической партии, в трудах замечательного продолжателя дела Ленина — Леонида Ильича Брежнева.

Великая традиция

Начало разработки учения о партийном руководстве развитием искусства, как известно, связано в трудах Ленина с перемещением центра мирового революционного движения в Россию, связано непосредственно с нарастанием русской революции 1905 года, ставшей, по определению Ленина, прологом Великого Октября. Как раз тогда, пожалуй, впервые с такой практической очевидностью, стали перед партией наряду с задачей сокрушения власти капиталистов сложные и во многом новые вопросы созидательного плана, в том числе вопрос о путях развития новой революционной литературы.

Наша партия, заявившая о себе как подлинный авангард трудящихся, закономерно пошла по пути сплочения всех передовых сил вокруг революционного рабочего класса, во имя победы и полного торжества новых, неэксплуататорских отношений, включая сферу искусства. Ленинское учение о коммунистической партийности художественного творчества открыло путь к освобождению и творцов эстетических ценностей, освобождению — наряду с рабочими и крестьянами — от всего, что уродует жизнь и талант в условиях, когда господствуют частнособственнические отношения, частнособственническая идеология и психология. Это учение открыло путь к подлинному единению художников с трудящимися массами, путь к свободному служению художника своему народу.

Ленин убедительно показал, что именно под руководством Коммунистической партии, благодаря направляемой ею преобразовательной деятельности искусство сумеет и в рамках буржуазного общества «вырваться из рабства у буржуазии и слиться с движением действительно передового и до конца революционного класса» [3]. Весь последующий исторический опыт многократно подтвердил правильность этого положения не только в национальном, но и всемирном масштабе.

Это ленинское положение раскрывает также всемирно-историческое значение самой русской революции, породившей новое понимание возможностей и обязанностей партии применительно к сфере художественной культуры, задачам и перспективам ее творцов. Иными словами, Ленин показал в статье «Партийная организация и партийная литература» всеобъемлющий характер освободительного движения пролетариата, его воздействие на такие специфические сферы жизни общества, каковы художественное творчество, литература, искусство. «Перед нами трудная и новая, но великая и благодарная задача — организовать обширное, разностороннее, разнообразное литературное дело в тесной и неразрывной связи с социал-демократическим рабочим движением» [4], — прозорливо писал Ленин.

---

[2] «Материалы XXV съезда КПСС». М., 1976, с. 78.

[3] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 12, с. 105.

[4] Там же, с. 104.

Ленин предвидел неизбежное: что единственно возможный путь к действительной свободе художника — это путь «открытой, честной, прямой, последовательной партийности...» [5]. Когда он писал, что литература должна стать партийной, то раскрывал перспективу ее развития: «В противовес буржуазным нравам, в противовес буржуазной предпринимательской, торгашеской печати, в противовес буржуазному литературному карьеризму и индивидуализму, «барскому анархизму» и погоне за наживой...»[6] появится совершенно новая литература, новая «и в смысле свободы от капитала, свободы от карьеризма; — мало того: также и в смысле свободы от буржуазно-анархического индивидуализма» [7].

Ленин сознавал и предупреждал партию, что «недомыслие или трусость мысли тех, кто не дорос до этих взглядов, кто не был, в сущности, человеком партии» [8], с неизбежностью вызовет сопротивление такому подходу, сопротивление, основанное на заблуждении, на том, что в сознание интеллигенции всем образом жизни в буржуазном государстве внедрялась анархическая идея абсолютной свободы. Ленин поставил перед партией задачу перевоспитания тех, кто сформировался в подобном духе, и доказал: эта задача вполне по плечу партии, которая в состоянии и словом, и делом, то есть практической революционной политикой, убедить, что «как миросозерцание, анархизм есть вывернутая наизнанку буржуазность» [9] и что «жить в обществе и быть свободным от общества нельзя» [10].

В ленинском понимании партийное руководство в области искусства есть прежде всего идейно-воспитательная работа с художественной интеллигенцией, необходимая в любых исторических условиях и в зависимости от этих условий принимающая разные формы, но всегда и непременно во имя конечной цели — победы социализма и коммунизма.

Существенно важно, с одной стороны, что ленинский принцип партийного руководства развитием искусства, принцип коммунистической партийности насквозь проникнут последовательно антибуржуазным духом, несет могучий заряд разоблачения, отрицания и преодоления буржуазной идеологии, а с другой — содержит столь же могучее созидательное начало, открывает ничем не стесняемый простор для утверждения идеологии социалистической, а стало быть и для расцвета художественной культуры на началах социализма и коммунизма. Обе эти стороны ленинского учения имеют непреходящее значение.

Ленин исходил из того, что в эпоху борьбы за социализм литературное дело «не может быть вообще индивидуальным делом, не зависимым от общего пролетарского дела» [11]. Разумеется, этим Ленин отнюдь не покушался на тот бесспорный факт, что эстетические ценности создаются именно художническими индивидуальностями. Ленин лишь подчеркивал столь же бесспорное для марксиста обстоятельство, что общественная природа искусства делает плоды индивидуального творчества достоянием тех или иных классов, точнее сказать, их духовным оружием. Поэтому одной из воспитательных задач партии по отношению к художественной интеллигенции является разоблачение лицемерного утверждения о якобы абсолютной свободе творчества. В этом смысл лозунга: «Долой литераторов беспартийных! Долой литераторов сверхчеловеков!» [12]. Этому моменту, борьбе с индивидуалистическим анархизмом, а по сути буржуазным пониманием роли художника, Ленин уделял особенно большое внимание и разъяснял: «Выйдя из плена крепостной цензуры, мы не хотим идти и не пойдем в плен буржуазно-торгашеских литературных отношений» [13].

Но это значит, по Ленину, который впервые выдвинул программу строительства новой — социалистической — художественной культуры, что дело организации художественной жизни «должно стать составной частью организованной, планомерной, объединенной социал-

[5] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 12, с. 100.
[6] Там же.
[7] Там же, с. 102.
[8] Там же, с. 99.
[9] Там же, с. 104.
[10] Там же.
[11] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 12, с. 100.
[12] Там же.
[13] Там же, с. 102.

демократической партийной работы»[14]. Для Ленина было важно непрестанно добиваться изменения соотношения сил в литературе в пользу социализма, вносить в нее «живую струю живого пролетарского дела, отнимая, таким образом, всякую почву у старинного, полуобломовского, полуторгашеского российского принципа: писатель пописывает, читатель почитывает»[15].

Ленин дал в своей статье ясный, конкретный ориентир: и в области искусства, литературы для определения «грани между партийным и антипартийным служит партийная программа, служат тактические резолюции партии и ее устав, служит, наконец, весь опыт международной социал-демократии...»[16]. Он постоянно указывал, что разрушительную работу по отношению к буржуазно лицемерному пониманию искусства партия ведет и будет вести «не для того, чтобы получить неклассовую литературу и искусство (это будет возможно лишь в социалистическом внеклассовом обществе), а для того, чтобы лицемерно-свободной, а на деле связанной с буржуазией, литературе противопоставить действительно-свободную, *открыто* связанную с пролетариатом литературу»[17].

В условиях современной идеологической борьбы на мировой арене, когда реакционная идеология империализма стремится к тому, чтобы максимально распространить свое влияние на тех, кто создает произведения искусства, и на тех, кто их потребляет, как нельзя более актуальны слова Ленина из его статьи «Партийная организация и партийная литература»: «Всякое сравнение хромает», говорит немецкая пословица. Хромает и мое сравнение литературы с винтиком, живого движения с механизмом. Найдутся даже, пожалуй, истеричные интеллигенты, которые поднимут вопль по поводу такого сравнения, принижающего, омертвляющего, «бюрократизирующего» свободную идейную борьбу, свободу критики, свободу литературного творчества и т. д., и т. д. По существу дела, подобные вопли были бы только выражением буржуазно-интеллигентского индивидуализма. Спору нет, литературное дело всего менее поддается механическому равнению, нивелированию, господству большинства над меньшинством. Спору нет, в этом деле безусловно необходимо обеспечение большего простора личной инициативе, индивидуальным склонностям, простора мысли и фантазии, форме и содержанию. Все это бесспорно, но все это доказывает лишь то, что литературная часть партийного дела пролетариата не может быть шаблонно отождествляема с другими частями партийного дела пролетариата. Все это отнюдь не опровергает того чуждого и странного для буржуазии и буржуазной демократии положения, что литературное дело должно непременно и обязательно стать неразрывно связанной с остальными частями частью социал-демократической партийной работы»[18].

Это гениальное размышление Ленина наносит сокрушительный удар всем тем, кто пытается сейчас атаковать учение о партийности литературы, как учение якобы игнорирующее специфику художественного творчества и не учитывающее особых условий, в которых оно протекает в разные эпохи и в разных странах. Ленин писал: «Мы далеки от мысли проповедовать какую-нибудь единообразную систему или решение задачи несколькими постановлениями. Нет, о схематизме в этой области всего менее может быть речь»[19].

Вместе с тем — и это соображение следует выделить особо — Ленин отнюдь не считал, что образная специфика искусства, творчества является какой-либо помехой для успешного решения общепартийных задач образными средствами или что надо идти на поводу у обстоятельств, покоряться им. «Дело в том, чтобы вся наша партия, чтобы весь сознательный социал-демократический пролетариат во всей России сознал эту новую задачу, ясно поставил ее и взялся везде и повсюду за ее решение»[20], — писал Ленин.

Решение этой задачи означает, по Ленину,

[14] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 12, с. 101.
[15] Там же, с. 101—102.
[16] Там же, с. 103.
[17] Там же, с. 104.
[18] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 12, с. 101.
[19] Там же, с. 102.
[20] Там же.

прежде всего развитие и упрочение многообразных глубинных связей искусства с народом, с трудящимися, с партией. Таким образом, принцип партийности, провозглашенный Лениным и практически осуществленный в нашей стране, нашей партией, не только не сковывает свободу творческих устремлений, но, напротив, открывает простор для свободного слияния с общенародным, общепартийным делом преобразования мира на началах социализма и коммунизма.

Вооруженная ленинским учением, наша партия привела народ к победе Октября. Уже в пооктябрьские годы это учение и основанная на его положениях политика партии привели в ряды пролетарского, революционного движения многих талантливых мастеров литературы и искусства. Но с особой полнотой, во всем своем богатстве, величии и силе ленинское учение о партийности искусства и партийном руководстве развитием художественной культуры раскрылось в условиях социалистического строительства в нашей стране, в эпоху создания и упрочения мировой социалистической системы.

«Непреодолимая привлекательная сила, которая влечет к этой теории социалистов всех стран, — говорил Ленин, характеризуя марксизм в целом, — в том и состоит, что она соединяет строгую и высшую научность (являясь последним словом общественной науки) с революционностью... соединяет в самой теории внутренне и неразрывно»[21]. Ленинская идея коммунистической партийности литературы, как показала жизнь, опыт строительства социалистической культуры теперь уже во многих странах, обозначила новую эпоху в эстетическом развитии, привела к таким взаимоотношениям искусства и народных масс, каких не знала история[22].

Таким образом, в ленинском учении о партийном руководстве развитием искусства содержался ответ на насущные запросы тогдашнего революционного движения, а вместе с тем были прозорливо сформулированы положения, имеющие непреходящее значение. Их творческое развитие в изменяющихся условиях действительности является, по мысли В. И. Ленина, обязанностью Коммунистической партии, политического авангарда в строительстве нового общества и формируемой им художественной культуры, которая призвана оплодотворять «последнее слово революционной мысли человечества опытом и живой работой социалистического пролетариата...»[23].

Диалектическая полнота постановки Лениным проблемы коммунистической партийности творчества и партийного руководства развитием искусства явилась началом огромной работы по дальнейшему научному осмыслению и практическому решению вопросов культурного строительства уже в обществе победившего, зрелого социализма. Все это принесло и продолжает приносить свои замечательные плоды. Выступая на Всесоюзном съезде учителей, Л. И. Брежнев сказал: «Нет более благодатных условий для подлинно всестороннего развития личности, чем в нашей стране, где так щедро и плодотворно проявляется забота о расцвете способностей каждого, где уделяется так много внимания молодым талантам, где к высотам культуры подняты такие широкие пласты народа»[24].

По ленинскому пути

Развитие КПСС ленинского учения о партийном руководстве искусством в современную эпоху является последовательной творческой разработкой основополагающих его принципов в условиях развернутого строительства коммунистического общества, в обстановке дальнейшего обострения идейного противоборства на мировой арене, когда социализм стал реальной и самой влиятельной силой всечеловеческого прогресса, когда сложилось и обрело всемирное значение искусство социалистического реализма.

Это прежде всего всестороннее обоснование партией научного понимания все возрастающей роли искусства в жизни общества развитого

---

[21] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 1, с. 341.
[22] Об этом см.: Егоров А. Г. Проблемы эстетики. М., 1977.
[23] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 12, с. 104.
[24] Брежнев Л. И. Актуальные вопросы идеологической работы КПСС, т. 1. М., 1978, с. 217.

социализма и специфики искусства как неотъемлемой составной части общепартийного дела.

Это также углубленная разработка вопросов о формах и методах партийного воздействия на повышение идейного уровня художественного творчества, вопросов последовательного партийного влияния на формирование художника нового типа, укрепление его связей с жизнью народа, с задачами коммунистического строительства.

Это углубленное раскрытие места и роли социалистической художественной культуры в современной идеологической борьбе.

Закономерно поэтому, что партия выдвинула в последние годы и практически осуществляет положение о комплексном подходе к организационно-воспитательной работе во всех ее звеньях и формах.

Остановимся на этом подробнее.

Справедливо, что «связь искусства с идеологией относится к числу проблем, в исследовании и освещении которых наиболее ярко раскрывается подлинно новаторская сущность эстетики марксизма» [25].

Партия отнюдь не отождествляет художественное творчество с другими формами идеологической деятельности, но в то же время исторически мотивированно рассматривает искусство как специфическую форму именно идеологии. И это — одно из положений, позволяющих со всей научной обоснованностью ставить вопрос о партийности искусства, о партийном руководстве его развитием. В Отчетном докладе ЦК КПСС XXV съезду ленинское учение о партийности литературы было исчерпывающе полно проанализировано и развито в соответствии с задачами современного этапа коммунистического строительства.

В документах партии обстоятельно раскрыта определяющая роль мировоззрения в художественном творчестве, показано, что литература, искусство присущими им образными средствами оказывают на миллионы людей прежде всего идейное воздействие. Отсюда внимание партии к важнейшим направлениям идейно-художественных исканий. Идет ли речь о теме труда, теме героического подвига советского народа в годы Великой Отечественной войны, теме морали и нравственных исканий или теме борьбы за мир, интернациональной солидарности трудящихся в этой борьбе — партия неизменно выделяет общественное, идеологическое значение образного раскрытия, разработки этих и других актуальных тем художественного творчества, с этой точки зрения подходит к оценке произведений, борется за повышение эстетического уровня современного искусства.

Зримые результаты такого подхода можно видеть, например, в том, какое развитие в последние годы получила в советской литературе, искусстве тема труда. Не будет преувеличением сказать, что поворотным моментом в ее разработке явился XXIV съезд КПСС, в решениях которого была выдвинута и всесторонне обоснована — как партийная, общегосударственная задача, как дело всего народа, всего нашего общества — необходимость органического соединения достижений современной научно-технической революции с преимуществами зрелого социализма. Именно этот курс партии, подтвержденный и XXV съездом КПСС, породил, в частности, тот поворот в современном искусстве к осмыслению темы труда, о котором так ярко говорил Л. И. Брежнев на XXV съезде КПСС.

В лучших произведениях последних лет эта тема, как отметил XXV съезд КПСС, обрела подлинно художественную форму. Но достигнутые успехи не должны нас успокаивать. Партия призывает: умножать, развивать поиски на этом направлении. Так, в постановлении ЦК КПСС, Президиума Верховного Совета СССР, Совета Министров СССР, ВЦСПС «О дальнейшем укреплении трудовой дисциплины и сокращении текучести кадров в народном хозяйстве» содержится призыв «усилить внимание к созданию высокохудожественных произведений искусства и литературы, кинофильмов, которые ярко показывали бы героев и ветеранов труда, трудовые династии, передовиков социалистического производства» [26].

---

[25] Макаров О. А. Искусство в современной идеологической борьбе. М., 1975. с. 8.

[26] «Правда», 1980, 12 января.

Новаторство нашего искусства во многом связано с художническим постижением жизнедеятельности советского рабочего класса. Всем работникам искусства адресованы слова, содержащиеся в приветствии Л. И. Брежнева участникам пленума правления Союза писателей РСФСР 1978 года о том, что вклад каждого художника в духовную жизнь зрелого социализма измеряется прежде всего тем, что созданные произведения «помогают нефтяникам Тюмени, строителям Байкало-Амурской магистрали, труженикам Нечерноземья, всем советским людям полнее осознать исторический смысл и величие их трудового подвига, яснее видеть перспективы развития страны» [27].

В самые последние годы заметна и другая отрадная тенденция: в орбите художественного исследования и отражения трудовых проблем и процессов в обществе зрелого социализма все чаще оказывается и современная советская деревня. Думается, впрочем, что мастера советского экрана еще не все сделали для полноценного воплощения этой темы в своих фильмах. Между тем их творческие ресурсы, их творческие потенциалы поистине огромны.

Деятелей советского кино вдохновляет оценка их труда, данная Л. И. Брежневым в приветствии участникам и гостям IX Московского международного кинофестиваля: «Кинематографисты нашей страны стремятся ярко и разносторонне показать жизнь и созидательный труд народа, достижения развитого социалистического общества, духовный мир советского человека» [28].

Постоянную поддержку оказывает партия неослабевающим усилиям талантливых представителей искусства по созданию правдивых, впечатляющих произведений о героическом подвиге советского народа в Великой Отечественной войне. В наше время, когда более половины населения — молодежь, такие произведения имеют особое воспитательное значение. Как было отмечено на XXV съезде КПСС, «молодое поколение чудодейством искусства становится сопричастным к подвигу его отцов или тех совсем юных девчат, для которых тихие зори стали часом их бессмертия во имя свободы Родины» [29].

Откликаясь на эту оценку лучших произведений о героическом подвиге нашего народа, артист и режиссер Евгений Матвеев писал: «Опыт Великой Отечественной войны, память войны с неотвратимой силой и убедительностью свидетельствуют: наш народ, советский народ, все свободные народы Союза Советов, ведомые партией коммунистов, невозможно ни запугать, ни сломить. Мы спокойны, мы уверены в своих силах. Мы знаем, что правда истории — на нашей стороне. Мы убеждены, что в конечном итоге верх возьмут силы разума, силы мира, силы взаимовыгодного сосуществования государств с разным общественным строем. Верх возьмет политика разрядки — детище ленинской политики мира, нашей партии, нашего народа, ибо только в ней одной — надежда человечества» [30].

Постоянное внимание партия уделяет и тому, как воплощается в искусстве важная тема морали, нравственных исканий, предостерегает художников от бесплодных крайностей, неоправданных издержек в ее разработке. О сути таких издержек в 1972 году было сказано в постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии»: «Многие кинематографисты не используют всего богатства художественных средств для создания впечатляющего образа нашего современника, живущего в условиях развитого социалистического общества. На экране редко появляются герои, которые привлекали бы цельностью характера, человеческим обаянием, преданностью коммунистическим идеалам. В то же время преувеличенное внимание уделяется персонажам, лишенным глубоких общественных интересов и твердых моральных устоев» [31].

Отрадно сознавать, что мастера экрана сделали выводы из этого критического анализа,

---

[27] «Правда», 1978, 21 декабря.

[28] Брежнев Л. И. Актуальные вопросы идеологической работы КПСС, т. 2. М., 1979, с. 105.

[29] Брежнев Л. И. Актуальные вопросы идеологической работы КПСС, т. 2, с. 175.

[30] Матвеев Е. Родины ради. — «Искусство кино», 1980, № 5, с. 8.

[31] «Об идеологической работе КПСС». Сб. документов. М., 1977, с. 522.

«Коней на переправе не меняют». Режиссер Г. Егиазаров, «Мосфильм»

«Корпус генерала Шубникова». Режиссер Д. Вятич-Бережных, «Мосфильм»

«Крах операции «Террор». Режиссер А. Бобровский, «Мосфильм»

последовали призыву товарища Л. И. Брежнева, который сказал: «Вторгаться в практическую жизнь, помочь народу... делать эту жизнь лучше, правильнее, светлее, богаче не только материально, но и духовно — что может быть важнее и благороднее? С такой меркой подходит партия к идеологической работе во всех ее формах»[32]. Эти яркие слова были сказаны 31 марта 1980 года при вручении Леониду Ильичу Ленинской премии за книги «Малая земля», «Возрождение», «Целина», ставшие для деятелей искусства вдохновляющим примером постижения величия нашего времени и его героя — советского человека.

Партия по праву рассматривает развитие всех видов художественного творчества как закономерный процесс, которым можно и нужно руководить. Говоря ленинскими словами, «мы должны стремиться к тому, чтобы с ясным сознанием руководить также и этим развитием, чтобы формировать и определять его результаты»[33].

Это ничуть не умаляет творческой инициативы художников, их свободы в выборе форм, жанров и стилей, в проявлении своей индивидуальности во всем строе художественных произведений. Разнообразие форм и стилей, возникающих на почве метода социалистического реализма, всесторонне поддерживается партией, получает достойную оценку, дает новые импульсы творчеству, ведет к все более полному раскрытию эстетических возможностей нашего основного творческого метода. Это означает также, что идейно-художественные искания мастеров советской литературы и искусства и поддерживаются партией, и оцениваются с идейных, принципиальных позиций — главным для партии было и остается то, насколько искусство помогает в решении задач коммунистического воспитания. Отрадно, что при всем разнообразии художественных индивидуальностей в нашей многонациональной стране творческие интересы деятелей литературы и искусства органично совпадают с коренными интересами народа, партии.

Отсюда следует — и это всесторонне выражено в основополагающих документах партии последних лет, — что формы и методы партийного руководства развитием искусства в условиях зрелого социализма имеют существенные особенности. Они обусловлены, например, реальностью новой исторической общности, какой является советский народ, масштабными изменениями в социалистической структуре нашего общества, развитием НТР. Все это и многое другое вызывает к жизни формы и методы партийного руководства областью художественной культуры, которые наиболее полно соответствуют задачам коммунистического строительства именно в обществе зрелого социализма.

В данной связи правомерно выделить в первую очередь проблему партийного руководства союзами художественной интеллигенции, вопрос о роли их партийных организаций. В решениях XXIV и XXV съездов, целом ряде постановлений ЦК КПСС она получила широкое, многостороннее освещение, были глубоко проанализированы задачи идейной закалки художников, повышения их профессионального мастерства, укрепления их связей с трудовыми производственными коллективами, вопросы работы с творческой молодежью, повышения уровня и общественной активности литературно-художественной критики в проведении линии партии.

Творческие союзы в СССР явились в высшей степени целесообразной, оправдавшей себя формой организации литературно-художественного дела. Это добровольные, глубоко демократичные объединения художественной интеллигенции, созданные на основе коллективизма и уважения к творческой индивидуальности, на основе широкой инициативы и самодеятельности каждого из их членов[34]. Работая под руководством партии, творческие союзы непосредственно влияют на литературно-художественный процесс, формируют его результаты в духе ленинского учения о ком-

[32] «Правда», 1980, 1 апреля.
[33] «В. И. Ленин о литературе и искусстве». М., 1976, с. 656—657.

[34] См.: Дмитриев В. Коммунистическая партия и художественная интеллигенция. — В кн.: «Проблемы коммунистического воспитания и социалистической культуры». М., 1977, с. 161.

мунистической партийности и народности искусства.

Эту мысль подчеркнул и Л. Кулиджанов, размышляя о пути, пройденном советским кинематографом за 60 лет, о деятельности творческих союзов страны, всех культурных сил нашей Родины под руководством ленинской партии: «Каковы результаты той работы, которую вела все эти годы партия, руководствуясь призывом Владимира Ильича «рассчитывать ее, проявляя наибольшее упорство, настойчивость и систематичность»? Каково сейчас столь важное для художника и для его главнейшего адресата соотношение, которое мы сегодня для себя формулируем, как «кино и зритель»? На эти вопросы можно ответить однозначно: произошла невиданная в истории, подлинная культурная революция. И подтверждение ее мы видим везде, вокруг нас, в нас самих...»[35].

Одним из проявлений ленинского стиля в воспитательной работе партии с деятелями искусства, союзами художественной интеллигенции является неизменное внимание к таланту, постоянная забота о создании благоприятных условий для многообразных стилевых исканий. «Мы за внимательное отношение к творческим поискам, — сказал Л. И. Брежнев, — за полное раскрытие индивидуальности дарований и талантов, за разнообразие и богатство форм и стилей, вырабатываемых на основе метода социалистического реализма»[36].

С этим непосредственно связано заметное расширение художнической палитры в современном киноискусстве. Вместе с тем это обязывает творческие организации столь же бережно, сколь и взыскательно подходить к каждому дарованию, каждому произведению, вести кропотливую работу, направленную на то, чтобы каждый новый фильм создавался с максимальной самоотдачей художника своему делу.

Партийный подход к вопросам литературы, искусства, отмечалось на XXV съезде КПСС, сочетает чуткое отношение к художественной интеллигенции, помощь в ее творческих поисках с принципиальностью, взыскательностью. Об этом же говорил Л. И. Брежнев и на XXIV съезде, подчеркивая необходимость соединения такта, бережного отношения к творцам художественных ценностей с взыскательностью: «Все мы имеем право ожидать от работников искусства большей требовательности к самим себе и к своим товарищам по профессии»[37]. Это ленинский подход к художнику и его творению, единственно правильный подход к задачам партийного руководства художественным процессом.

Призывая народ к новым свершениям, партия зовет к новым рубежам и работников искусства. Обращаясь к коллективу ордена Ленина киностудии «Мосфильм», Л. И. Брежнев напомнил мастерам экрана: «Миллионы зрителей ждут от вас новых кинопроизведений всех жанров и видов, значительных по содержанию и интересных по художественному воплощению, произведений, которые будят мысль, помогают глубже осознать смысл эпохи, в которую мы живем, правдиво показывают живые образы наших современников, укрепляют в человеке благородные нравственные начала, которые необходимы строителям коммунизма»[38]. Чтобы быть на уровне требований жизни, сказано в приветствии Л. И. Брежнева участникам и гостям Всесоюзного кинофестиваля в городе Кишиневе, чтобы не отстать от растущих духовных запросов наших зрителей, деятели кино должны решительнее бороться за повышение идейно-художественного уровня всего киноискусства, за высокий уровень каждого кинопроизведения.

Ленинский стиль партийного руководства развитием литературы и искусства, ленинский стиль в работе партии с художественной интеллигенцией, по-ленински чуткое, чуждое какой бы то ни было нивелировки, унификации, внимание, уважение к таланту, к каждой творческой индивидуальности, принципиаль-

---

[35] Кулиджанов Л. Обратная связь. — «Искусство кино», 1980, № 3, с. 5.

[36] Брежнев Л. И. Актуальные вопросы идеологической работы КПСС, т. 1, с. 480.

[37] Брежнев Л. И. Актуальные вопросы идеологической работы КПСС, т. 1, с. 479.

[38] Там же, с. 619.

ность и взыскательность — такова общественная атмосфера наших дней, в которой живут и трудятся работники советского искусства. Линия XXIV и XXV съездов КПСС полностью себя оправдала во всех сферах жизни. Полностью оправдала она себя и в области искусства, где за последнее десятилетие достигнуты принципиально важные перемены и успехи.

На переднем крае

В решениях съездов и других основополагающих документах партии всестороннее научное обоснование получило положение о том, что искусство всегда непосредственно включено в борьбу социалистической и буржуазной идеологий, отражает эту борьбу, испытывает на себе ее влияние и, наконец, само является ареной идейного противоборства сил социализма и капитализма. «Деятели литературы и искусства, — сказано в Отчетном докладе ЦК КПСС XXIV съезду, — находятся на одном из острых участков идеологической борьбы» [39]. Эта борьба затрагивает все стороны художественного творчества, тем самым сказывается и на характере восприятия произведений литературы, искусства.

История развития человечества подтверждает правоту ленинского учения о двух культурах в каждой национальной культуре эксплуататорского общества. Вместе с тем ныне это учение открывается новыми гранями, что нашло свое отражение в документах КПСС, партий социалистических стран, в опыте мирового коммунистического движения. Новое здесь заключается прежде всего в том, что понятие о двух противоборствующих культурах охватывает ныне не только сферу развития национальных культур в том или ином буржуазном государстве, но и область открытого, все нарастающего противоборства мировой социалистической культуры и культуры буржуазной.

Это обстоятельство определенным образом сказывается и на современном подходе к партийному руководству развитием социалистической культуры, искусства. Вопрос о месте и роли советского искусства в борьбе идеологий рассматривается нашей партией не только как внутренняя проблема, но всякий раз и в целях изменения соотношения сил социализма и капитализма на мировой арене в пользу социализма.

Одним из первых в данном контексте встает вопрос о партийности и свободе художественного творчества. В своих решениях наша партия исходит из того, что «строгая партийность есть спутник и результат высокоразвитой классовой борьбы» [40]. Иными словами, процесс классовой поляризации сил в сфере искусства является объективной закономерностью.

Вот почему на заре нашего века В. И. Ленин посчитал безотлагательным «выдвинуть принцип *партийной литературы,* развить этот принцип и провести его в жизнь в возможно более полной и цельной форме» [41]. О благотворном значении этого принципа для художника ярко сказал М. А. Шолохов: «О нас, советских писателях, злобствующие враги за рубежом говорят, будто бы пишем мы по указке партии. Дело обстоит несколько иначе: каждый из нас пишет по указке своего сердца, а сердца наши принадлежат партии и родному народу, которым мы служим своим искусством» [42].

Буржуазные идеологи и их пособники — ревизионисты подвергают нападкам и многочисленным искажениям прежде всего принцип партийности творчества. Историческая заслуга КПСС заключается в данной связи в том, что в своих решениях, документах она, опираясь на опыт деятелей советского искусства, всесторонне показала непреходящее значение этого принципа, раскрыла его содержание и значение для подлинно свободного творчества, ничем не стесняемого служения художника народу, делу социализма и коммунизма в современных условиях, обнажила всю несостоятельность нападок буржуазных идеологов на принцип коммунистической партийности искусства.

---

[39] «Материалы XXIV съезда КПСС». М., 1971, с. 89.

[40] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 12, с. 133.

[41] Там же, с. 100.

[42] Шолохов М. А. Россия в сердце. М., 1975, с. 54.

Весь опыт социалистического общества свидетельствует, что стремление к правдивому отражению жизни — столбовая дорога искусства, и поскольку в правде жизни заинтересован именно революционный рабочий класс, народ, взявший в руки свою судьбу, коренные интересы партии и народа не противоречат высокому предназначению искусства, напротив, органично с ним совпадают. Это и создает объективную основу для тесного единения художников с КПСС, для такого партийного руководства развитием искусства, которое отвечает его потребностям.

Диалектико-материалистический, конкретно-исторический подход нашей партии к этому вопросу предполагает ясное сознание того, что место и роль искусства в идеологической жизни общества нельзя определить умозрительно, «вообще», безотносительно к реальным обстоятельствам социального и культурного развития. Все зависит от конкретного характера идейной борьбы. Вот почему партия постоянно возвращается к этому вопросу, акцентирует внимание на различных его гранях в зависимости от сложившейся обстановки, уровня развития искусства, тех или иных поворотов в процессе политического и идейного противоборства на мировой арене. Этот конкретно-исторический подход отличает все без исключения постановления нашей партии по идеологическим вопросам, все решения партийных съездов.

XXIV съезд КПСС, как известно, счел необходимым обратить внимание на то, что «в развитии нашего искусства были и осложняющие моменты... Кое-кто пытался свести многообразие сегодняшней советской действительности к проблемам, которые бесповоротно отодвинуты в прошлое в результате работы, проделанной партией по преодолению последствий культа личности. Другая крайность, также имевшая хождение среди отдельных литераторов, — это попытки обелить явления прошлого, которые партия подвергла решительной и принципиальной критике, законсервировать представления и взгляды, идущие вразрез с тем новым, творческим, что партия внесла в свою практическую и теоретическую деятельность в последние годы.

По существу же и в том, и в другом случае имели место попытки умалить значение того, что уже сделано партией и народом, отвлечь внимание от проблем сегодняшней жизни, от конструктивного курса партии и созидательных дел советских людей» [43].

Как отметил тогда же Л. И. Брежнев, «ЦК исходит из того, что откровенная, принципиальная позиция партии в отношении этих явлений поможет деятелям культуры с еще большей уверенностью и убежденностью работать на том генеральном направлении развития советской литературы и искусства, на котором они плодотворно трудились в истекшее пятилетие» [44].

Жизнь подтвердила, что, отметив «некоторые крайности, которые могли завести тех или иных литераторов, деятелей искусства на путь, лишенный творческой перспективы» [45], партия помогла в преодолении этих крайностей, ее принципиальный подход способствовал значительному повышению идейно-эстетической зрелости советской литературы, искусства, их наступательности в борьбе с буржуазной идеологией, в утверждении социалистического образа жизни.

В постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» на основе глубокого научного анализа международных аспектов современного развития художественной культуры был сделан вывод о том, что наряду с необходимостью продолжения борьбы с элитарными концепциями творчества, модернистским искусством в различных его проявлениях ныне выдвигается на передний план задача разоблачения враждебной сущности «массового искусства», концентрирующего в себе наиболее обнаженно и агрессивно оголтелый антикоммунизм и антисоветизм».

В связи с усилением в последнее время буржуазных идеологических диверсий против стран социализма в постановлении ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы» выдвинута в качестве одной из важнейших задача «помо-

---

[43] «Материалы XXIV съезда КПСС», с. 88.
[44] Там же, с. 89.
[45] «Материалы XXV съезда КПСС». М., 1976, с. 39.

гать советским людям распознавать всю фальшь этой клеветнической пропаганды, в ясной, конкретной и убедительной форме разоблачать ее коварные методы, нести людям земли правду о первой в мире стране победившего социализма» [46].

Партийная забота о дальнейшем развитии советской литературы и искусства, повышении их роли в борьбе с буржуазной идеологией нашла свое отражение также и в том, какое глубокое научное раскрытие в основополагающих документах последних лет получили вопросы диалектики национального и интернационального в искусстве.

Следуя ленинскому положению о том, что национализм является смертельным врагом революционного дела, социалистических преобразований, ибо «своей тактикой разъединения и раздробления *он превращает в ничто* великий завет сближения и единения пролетариев всех наций, всех рас, всех языков» [47], наша партия неизменно подчеркивает значение интернациональной миссии советского искусства, важность непримиримости к любым проявлениям национальной ограниченности и чванства, местничества и шовинизма.

Особое значение в этой связи имеют в трудах Л. И. Брежнева размышления о национальной гордости советских людей за свою многонациональную социалистическую Родину, за успехи дела социализма в нашей стране. Многонациональная советская литература, искусство являются образным воплощением этой гордости, показывая всему миру интернациональную сущность социалистической революции, раскрывая всемирно-историческое значение успехов строительства социализма и коммунизма, качественно новый характер национальных отношений в нашей стране, основанных на прочной дружбе народов, на началах социалистического братства во всех областях духовной жизни, экономики и политики.

Усилению наступательной энергии советского искусства способствует и то, что партия неизменно решает эту задачу, учитывая специфику художественного творчества. Этим и определяется пристальное внимание, которое уделяется в основополагающих партийных документах вопросам теории социалистического реализма, критике немарксистских эстетических концепций.

Неизменно исходя из необходимости непрестанного повышения роли искусства в борьбе идеологий, партия всегда напоминает, что деятели литературы и искусства находятся на одном из острых участков идеологической борьбы и в своей идейно-воспитательной работе с творческой интеллигенцией чутко, прозорливо помогает каждому художнику найти свое место в этой борьбе, правильно ориентироваться в возникающих ситуациях, занимать активную наступательную позицию. Можно сказать, что эта работа получила особую углубленность в последние годы, стала важным звеном в многогранной деятельности партии.

Важно отметить, что острое идейное противоборство двух культур протекает сегодня в условиях чрезвычайно интенсивных и как никогда ранее широких международных связей между миром социализма и миром капитализма, развивающихся по линии не только экономики, но и просвещения, литературы, искусства, спорта, туризма и так далее. В сферу этих контактов ежегодно включаются сотни тысяч и даже миллионы людей. Все это создает, с одной стороны, более благоприятные условия для пропаганды идеалов и культуры социализма, но с другой — не исключает проникновения в мир социализма буржуазной идеологии, культуры.

Для того, чтобы успешно противостоять такому проникновению и в свою очередь влиять на общественное мнение за рубежом, у нас созданы все необходимые предпосылки. Творческие союзы нашей страны представлены в большом числе соответствующих международных организаций и во многих из них являются постоянными членами, участвуют в работе их руководящих выборных органов. Как показывает опыт, работа в международных организациях по своему главному содержанию является не чем иным, как непрестанной борьбой за упро-

---

[46] См.: Постановление ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы».

[47] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 7, с. 325.

«Туда и обратно»
Режиссер Н. Михалков,
«Мосфильм»

«Валентина».
Режиссер Г. Панфилов,
«Мосфильм»

«Земля — любовь наша».
Режиссер В. Монахов,
«Мосфильм»

чение позиций социалистической идеологии и культуры против наших идейных противников, за умы и сердца честных людей во всем мире.

Еще одно чрезвычайно важное обстоятельство: идеологическая борьба на мировой арене сопровождается ныне небывалым развитием и почти всеохватывающим распространением новейших средств массовой информации.

Наконец, следует подчеркнуть, что соприкосновение социалистической и буржуазной культур в современных условиях поистине является тотальным. Буржуазное искусство и те классовые силы, которые его направляют, непрестанно ведут борьбу за умы и души людей. Ситуация в сфере культуры сейчас такова, что так называемый свободный выбор в буржуазных странах осложнен для любого человека именно тем, что агрессивная буржуазная идеология, в том числе искусство, стремится лишить людей выбора и, что называется, силой навязать духовные, эстетические запросы, требующие удовлетворения путем потребления исключительно буржуазной культуры.

Это требует, чтобы творчество, общественная деятельность передовых художников мира, в первую очередь мастеров социалистической культуры были неизменно направлены на сохранение духовного здоровья сотен миллионов трудящихся. Поэтому «партия и народ не мирились и не будут мириться с попытками — с какой бы стороны они ни исходили — притупить наше идейное оружие, запятнать наше знамя»[48].

За десятую пятилетку советское киноискусство сделало новый шаг вперед, оно продолжало развивать и обогащать лучшие творческие традиции мастеров старшего поколения.

Партия высоко оценила сделанное на этом важном участке поступательного движения нашего искусства, постоянно поддерживала деятелей кино в их плодотворных поисках.

Вспомним, например, окрылившие кинематографистов слова приветствия Л. И. Брежнева участникам и гостям Всесоюзного кинофестиваля в городе Риге:

«С первых лет Советской власти, на всех этапах героической истории нашего государства деятели кино своим творчеством вносят значительный вклад в воспитание нового человека, в создание развитого социалистического общества.

И сегодня у советского кино есть заметные успехи. О них по праву говорилось на XXV съезде КПСС. В лучших картинах впечатляюще раскрывается духовный и нравственный мир современника, идейные и моральные истоки ратных подвигов героев Великой Отечественной войны, вдохновляющая революционная правда Октября. Такие произведения обогащают социальное мышление народа, его историческую память, действенно помогают воспитанию советского патриотизма и пролетарского интернационализма, активно противостоят идеологии империализма и буржуазной морали.

Кино — боевой помощник партии, важный фактор формирования мировоззрения советского человека, неотъемлемая часть художественной культуры народа.

Вдохновенный творческий труд деятелей кино, требующий щедрой отдачи духовных сил, таланта, снискал глубокое уважение народа»[49].

Вместе с тем партия постоянно напоминает и о растущих требованиях к киноискусству, о том, что «искусство кино призвано отвечать возросшим духовным запросам народа»[50], что «важное место кинематографа в жизни общества обязывает всех работников кино быть нетерпимыми к фильмам слабым, в которых отсутствуют глубокая мысль, гражданская зрелость, творческая смелость в постижении процессов современности, подлинная художественность»[51].

●

Историческая миссия советского киноискусства — быть авангардом в художественном развитии человечества, ибо «поистине неоценим тот вклад, который искусство кино с его огромным влиянием на умы и сердца людей

---

[48] «Материалы XXV съезда КПСС», с. 89.

[49] Брежнев Л. И. Актуальные вопросы идеологической работы КПСС, т. 2, с. 297.

[50] Брежнев Л. И. Советским кинематографистам. — «Правда», 1979, 28 августа.

[51] Брежнев Л. И. Актуальные вопросы идеологической работы КПСС, т. 2, с. 297—298.

способно внести в дело мира и дружбы между народами, в объединение их усилий во имя решения актуальных проблем, стоящих перед современным человечеством»[52].

Политика партии, ее постоянная забота об идейно-политическом воспитании художественной интеллигенции встречает полное понимание и признательность со стороны творческих работников. Они всем сердцем сознают, что плодом воспитательной, организующей работы партии является рождение все новых произведений, отмеченных правдой жизни, высоким мастерством.

Убедительно сказал об этом известный кинорежиссер И. Хейфиц: «...мы владеем зорким и зрелым искусством, не боящимся правды, потому что мы идейно закалены и научились не только понимать окружающий мир, но и изменять его.

Поэтому мы считаем свое искусство партийным. Ум партии — это ум нашего искусства, честь партии — это его честь, совесть партии — это его совесть!»[53].

Следуя ленинским заветам, наша партия осуществляет руководство развитием искусства, опираясь в первую очередь на талант и высокую мировоззренческую зрелость самой художественной интеллигенции. И она оправдывает высокое доверие партии и народа. Обращаясь к ЦК КПСС, участники объединенного пленума правлений творческих союзов и организаций СССР, посвященного 60-летию Великой Октябрьской социалистической революции, писали:

«Мы, коммунисты по убеждению, думаем, творим и поступаем, как учил великий Ленин, как воспитывает нас Коммунистическая партия...

Революцией мобилизованные и призванные, мы и впредь будем крепить свое идейное единство, свою сплоченность вокруг партии, нести людям планеты правду о реальном социализме, разъяснять благородный смысл и цели советской Программы мира, разоблачать происки противников разрядки международной напряженности, последовательно и бескомпромиссно бороться против буржуазной идеологии»[54].

Деятели советской литературы и искусства идут навстречу XXVI съезду КПСС сплоченными вокруг родной ленинской партии, ее Центрального Комитета, воодушевленные стремлением создавать новые произведения, достойные нашей эпохи.

---

[52] Брежнев Л. И. Актуальные вопросы идеологической работы КПСС, т. 2, с. 329.

[53] «Советская культура», 1977, 21 октября.

[54] «Советская культура», 1977, 21 октября.

Вторгаться в практическую жизнь, помочь народу яснее понять смысл этой жизни и направление ее течения, помочь делать эту жизнь лучше, правильнее, светлее, богаче не только материально, но и духовно — что может быть важнее и благороднее?

Л. И. БРЕЖНЕВ

Сергей Бондарчук

Человек и история

Вынесение в заголовок этих двух слов ответственно и ко многому обязывает. Такую тему впору решать какому-нибудь философу. Но разве каждый из нас, кто непосредственно трудится в искусстве, не решает эту проблему в каждом своем новом произведении? При этом не важно — обращаемся ли мы к темам минувшего или настоящего. Ведь и настоящее — это страница истории, которая пишется сегодня.

Каким образом историческое или, другими словами, эпохальное находит свое выражение в конкретном человеческом характере, какие формирует в нем новые черты и приметы — именно это и волнует художника в первую очередь.

Ведь справедливо сказано, что новый человек, созданный за шесть десятилетий на родине Октября, — это одно из величайших достижений Советской власти.

И сегодня, в преддверии XXVI съезда КПСС, подводя для себя некоторые итоги того, что сделано многонациональным советским кинематографом за годы десятой пятилетки, думая об искусстве, которому мы призваны служить, невольно обращаешь внимание на тот факт, что тема современности стала в нем главной, определяющей. К этому призвала нас партия, на эти рубежи нас вывели мудрые, проникнутые глубоким пониманием внутренних закономерностей развития искусства — кино, в частности,— в современных условиях размышления Леонида Ильича Брежнева. Благодарные партии, лично Леониду Ильичу за постоянную заботу о развитии социалистической художественной культуры, нашего искусства, кинематографисты создали ряд хороших картин о современности. Это не может не радовать, хотя нельзя сбрасывать со счетов и то, что на этом генеральном направлении были фильмы и слабые, скользящие по поверхности, не проникающие в глубинные пласты народной жизни. Ведь современность — понятие, связанное не только с внешними приметами нашей действительности, оно более сущностное, более емкое по своему значению.

Осознание своей сопричастности с историей — это, пожалуй, наиболее характерная черта нашего современника. Явно ощущается и другая тенденция — желание человека познать себя в исторических связях, в историческом движении. Это так. Ибо мы — не Иваны, не помнящие родства, не люди без отеческих корней. Чем глубже уходит своими корнями в родную почву древо жизни, тем более могучим и раскидистым становится его

крона, каждый листик которой и похож на другие, и неповторим одновременно. Корни наши — в отечественной истории, в ее героических свершениях, в революционном Октябре, давшем могучее цветение новой жизни.

Во всяком случае, я убежден, что фильм и на историческую тему может и должен быть современным. Так, например, одним из крупных событий в нашем кино этих лет стала многосерийная киноэпопея «Великая Отечественная». Да, она — о минувшем, но как удивительно современно прозвучала эта картина, собрав многомиллионную аудиторию. И не только у нас, но и во многих странах мира. Нам, видевшим немало лент о Великой Отечественной войне, документальных и художественных, видевших хронику тех лет, казалось, что уж, пожалуй, в документальном жанре трудно сказать о войне новое слово. Но авторам названной киноэпопеи это удалось в полной мере.

И недаром их труд был отмечен Ленинской премией.

Думаю, тем более неисчерпаемы возможности игрового художественного кинематографа в освоении, постижении и воплощении на экране отечественной истории. Здесь кинематограф и может, и должен быть самым активным помощником партии в патриотическом и интернациональном воспитании советских людей. Как не вспомнить при этом вещие слова Михаила Александровича Шолохова: «Это святая обязанность — любить страну, которая вспоила и вскормила нас, как родная мать.

Именно святая!

Я подчеркиваю это слово потому, что к истории отечества художник кино, самого массового и самого любимого из всех видов искусств, должен подходить с величайшей ответственностью, с сыновним чувством. Историческое событие, явление не может сводиться к какому-то расцвеченному вольной фантазией анекдоту или же развлекательной, но в общем-то пустячной киноподелке. Увы! И такое у нас еще бывает! Я не называю такие фильмы и их создателей сознательно — дело не в именах, а в самой тенденции. Хотя должен оговориться, здесь никто не связывает художественной инициативы, не ограничивает творческого поиска, не отрицает оригинальности решений. Наоборот, здесь — широчайшее поле для разнообразнейших проявлений творческой индивидуальности художника, его стиля, манеры. Хочу, чтобы меня правильно поняли: эпическое начало, масштабность изображения событий и героев, к которым тяготею я, верность автору, следование за ним, которое исповедую, конечно же, не является всеобщим и обязательным. В. Шукшин, например, готовился снять свой фильм о Степане Разине в иной поэтике, но с первых же его фильмов, литературных произведений он всегда представлялся мне чрезвычайно интересным и самобытным художником.

Искусство тем и сильно, что оно многообразно в своих проявлениях, глубоко личностно, прочувствованно и неповторимо...

И если художник обращается к темам истории, к постижению и художественному воплощению обстоятельств, событий, характеров и образов, отдаленных от него десятилетиями или даже столетиями, то, несомненно, он видит минувшее глазами нашего современника, выделяет сегодня именно то, что созвучно нашему времени. Вот почему, несмотря на то, что я обращался к экранизациям таких шедевров литературы, как «Война и мир» Льва Толстого, «Степь» А. Чехова, «Судьба человека» и «Они сражались за Родину» М. Шолохова, то есть к давней или не очень давней отечественной истории, я считаю эти фильмы весьма и весьма современными. И если бы не считал таковыми, наверное, не взялся бы за них.

Пожалуй, нет ничего более ошибочного, чем утверждение, что прочитанное нами однажды либо увиденное на экране, в книжных иллюстрациях или на полотнах живописцев, раз и навсегда нами познано. Классика потому и называется классикой, что она духовно неисчерпаема. Даже самый неискушенный читатель, вступая в мир гениального романа Толстого или в колдовской мир чеховской «Степи», заранее знает, что в этих книгах знакомые слова будут означать не

совсем то, что означают сегодня, ибо рождались они сердцем художника в совсем иных исторических условиях; художник писал, думая прежде всего о своих современниках. Лев Толстой называл это интимным, автобиографическим контактом.

Известно, что Толстой, например, отдал немало времени и творческих сил попытке написать роман о времени Петра I. Но как рассказывает П. Бирюков в биографии Толстого, писатель признавался, что не мог «живо, восстановить в своем воображении эту эпоху». И потому роман этот был оставлен — решающим здесь было то, что отсутствовал тот самый «автобиографический контакт» с проблемами, характерами трудной Петровской эпохи, который и дает писательскому воображению творческий импульс, художнический взлет.

В этом смысле чрезвычайно интересен и поучителен феномен возникновения эпопеи «Война и мир». Наверное, только гению подвластно, чтобы собранный гигантский документальный, фактический и жизненный материал не подавил художника, а оказался настолько личностно пережитым, прочувствованным, что туда органично вошел и его личный жизненный опыт. В этом смысле «Война и мир» есть и исповедь художника, горячая и страстная, и эпическое повествование, настоянное на исторической правде, на документальности. Причем документальность Толстого надо понимать не в сегодняшнем смысле слова, когда на сцене и на экране оживают подлинные документы, письма, даже телеграммы, хроника. Его документальность состоит в том, что герои «Войны и мира» не только решают те же жизненные задачи, которые решал сам писатель, но решают их в той же психологической форме. Причем, как верно уже подмечено исследователями Толстого, в тех же примерно бытовых условиях, в которых существовал он сам. В «Войне и мире», как известно, Льву Толстому понадобился и опыт его участия в Севастопольской кампании, и семейная хроника Толстых и Волконских, и члены семейства Берсов в качестве прототипов. Да, огромная образная система толстовского романа обрела дыхание и движение, потому что в нее включился личный опыт, опыт решения накопившихся к тому времени жизненных задач.

Решая для себя вопрос «человек и история», Толстой, как никто другой из писателей его времени, постиг отдельного человека. Но для него предел — не отдельная личность, не индивидуальный характер, а полнота сверхличного человеческого опыта. Величайший мастер реалистического характера как бы переступает через него, чтобы увидеть, постичь и показать общую жизнь. Предметом изображения становятся процессы самой жизни, действительность как таковая. Отсюда: каждый персонаж толстовского романа — явление сложное, многомерное, несущее разные функции, в своем роде универсальное. И эта емкость и многозначность человека, так же, как изображение личной жизни как части жизни народной и национальной, создает то могучее впечатление подлинности, которое захватывает читателя.

С юношеских записей в дневниках до последних лет Толстой постоянно подчеркивал сложность познания человеческой натуры. Он писал, например, в дневнике:

«Одно из величайших заблуждений при суждениях о человеке в том, что мы называем, определяем человека умным, глупым, добрым, злым, сильным, слабым, а человек есть все: все возможности, есть текучее вещество...» (запись от 19 марта 1898 года). О толстовской текучести в изображении общей жизни, ее процессов, в сознании его героев написано немало. Но как передать все это на экране? Какие сложные творческие задачи приходится здесь решать тому, кто берется «прочесть своими очами» его гениальный роман? Как уловить высшую связь, присутствующую в «Войне и мире»,— индивидуальную связь явлений постигаемой действительности? Когда умирает князь Андрей,— это, конечно, смерть конкретного героя. Но здесь у Толстого есть и восхождение от единичного к общему, здесь появляется такой силы художественное обобщение, которое включает в себя не только могучее писатель-

«Рассказ неизвестного человека». Режиссер В. Жалакявичус, «Мосфильм»

«Тегеран-43». Режиссеры А. Алов и В. Наумов, «Мосфильм»

«Факты минувшего дня». Режиссер В. Басов, «Мосфильм»

ское воображение, но и наше, читательское. Как передать это? Как подняться до Толстого?

В 1940 году, когда уже пала под фашистским нашествием Польша, когда германский сапог был занесен над Францией, в Париже известный талантливый режиссер, учитель Бертольта Брехта — Эрвин Пискатор, только что переживший трагедию Испанской республики, обратится к этому роману Л. Толстого, чтобы толстовским словом предостеречь мир от гибели в пучине новой мировой войны. Он напишет инсценировку, в которой герои «Войны и мира» предстанут как бы на трех сценах: сцене человеческой исповеди, сцене действия и сцене судьбы. Он уловит и передаст в этом сложную архитектонику романа. И главное, удивительную современность звучания толстовского гения. Та пьеса будет поставлена в США, Швеции, потом в послевоенной Европе — уже как новое предостережение миру, вступившему в пределы «холодной войны».

Эта же современность звучания «Войны и мира» заставит великого советского композитора Сергея Прокофьева написать одноименную оперу. А известного американского кинорежиссера Кинга Видора — создать свою двухсерийную версию романа для экрана. Конечно, эти явления искусства несопоставимы по своим художественным достоинствам, по степени созвучности духу и букве романа. Однако опыт предшественников был для нас, взявшихся за новую, отечественную экранизацию, поистине неоценим. Мы понимали, чего нельзя было делать, и ясно видели, например, что талантливой американской киноверсии недоставало именно постижения и воплощения на экране народного, национального духа, того о б щ е г о, без которого нельзя представить себе творчества Льва Толстого. Мы отказались и от «переосмысливания», и от того, чтобы сказать нечто новое с помощью Толстого. Мы хотели создать не еще одно толкование «Войны и мира», не фильм по поводу романа или по его мотивам, а средствами киноискусства возможно полнее выразить именно то, что хотел поведать своим читателям сам писатель. Мы понимали, что Лев Толстой, его мир, его творчество — суть океан, из которого каждый человек черпает столько, сколько может. Мы хотели подняться к Толстому, чтобы раскрыть его понимание содержания, заключенного в теме — человек и история.

Мы отдавали себе отчет в том, что одно из откровений толстовского гения выражается в его умении изображать, сопрягая разные сцены — военные, народные, семейные (даже такие, как охота, отрадненские святки, отъезд Ростовых из Москвы, сборы на бал и прочие), — как историко-психологический разрез общей жизни. Ведь герой у Толстого не ограничен только своим характером, он — больше, чем характер. В нем проявляются, через него познаются законы и формы общей народной жизни. Например, душевное состояние Николая Ростова у Толстого обнимает отрадненские святки и поездку к соседям. Но его переживания, его восприятие окружающего, несмотря на всю фантастичность «волшебной ночи», глубоко реальны, более того — они общи для всех участников сцены. Но как передать на экране то, что видят ряженые и Николай,— не деревню, не помещичий дом, а волшебный лес с переливающимися черными тенями и блестками алмазов и с какой-то анфиладой мраморных ступеней, и какие-то серебряные крыши волшебных зданий! Как передать все это: ведь предметом изображения здесь являются не отдельные предметы и люди, а о б щ е е ч у в с т в о ж и з н и!

Сейчас, по истечении почти пятнадцати лет после того, как фильм наш прошел по всему миру, я думаю, что это была смелость — передать гениальный роман Толстого всего лишь в четырех сериях. Но ведь только сейчас утвердились с помощью телевидения многосерийные фильмы, тогда же даже четыре серии многим казались шокирующе длинными. Пожалуй, сегодня я не взялся бы за подобную экранизацию. Все эти годы я не расстаюсь с Толстым, с его книгами, статьями, дневниками, понимая, что он не просто гений, он — чудо России! Бесконечный, неисчерпаемый и животворный ее родник. Ее национальная и всемирная гордость.

И все же, смею надеяться, для всех нас

участников этой киноэпопеи, отдавших ей пять лет изнурительного, но порой и восторженного, вдохновенного труда, опыт личного контакта с Толстым не прошел даром. Наоборот, он каждого духовно и нравственно обогатил, каждому дал силы к критическому и творческому самопознанию.

Наверное, я счастливый человек. Не только потому, что судьба с молодых лет дала мне счастье испытать радость общения со многими выдающимися мастерами нашего кино — с А. Довженко, В. Пудовкиным, И. Савченко, С. Герасимовым, С. Юткевичем, Ю. Райзманом, М. Роммом, Ф. Эрмлером, Л. Луковым. Но и потому, что моя режиссерская судьба сразу же была определена большой литературой, в которой человек, его судьба неразрывно были связаны с судьбой народа. Я даже помню тот день — 31 декабря 1956 года,— когда утром увидал в «Правде» начало шолоховского рассказа «Судьба человека». Прочитал на одном дыхании. Едва дождался следующего дня, чтобы дочитать этот шедевр до конца. И потом, что бы ни делал, куда бы ни шел, шолоховские герои были со мной рядом. Не знаю, отчего вдруг так сильно и неизбывно возник во мне личный контакт с историей Андрея Соколова, его женой и мальчонкой, подобранным им на военной дороге. Но понял: я должен, обязательно должен сам снять эту исполненную боли и человеческого страдания картину, как человек, как солдат, познавший тяготы войны, для которого советский гуманизм есть священное свойство современника. Для которого доброта — не абстрактная категория, а активная, действенная, преобразующая сила. Мне хотелось показать характер, который бы многих заставил понять, почему выстояла и победила в смертельной схватке с фашистским врагом наша великая Родина!

От Андрея Соколова впрямую пролег путь и к моей работе над образом Пьера Безухова. Конечно, трудно найти людей более несхожих меж собой, социально далеких. Но, думаю, без встречи с Андреем Соколовым я вряд ли смог бы открыть притягательную «тайну» сложной и многогранной души Пьера Безухова, который мне кажется одним из ключевых образов толстовского романа, необыкновенно важным для его постижения. Характер Пьера дан у Толстого в сложнейшем соотнесении личностного и социального, устойчивого и текучего. Но, что важнее всего, именно через Пьера познаются в романе процессы самой жизни, притом взятой в ее предельном драматическом напряжении. Пьер — один из тех, через кого раскрыта в романе ужасная суть войны и смертной казни. Вот он видит расстрел русских пленных, думая, что и его самого сейчас расстреляют, и художественный фокус романа с душевного состояния Пьера перемещается на казнь вообще, на бессмысленное убийство беззащитных людей. А через это мы видим и всю бессмысленность войны как средства разрешения конфликтов между государствами.

Признаюсь, я долго искал актера, способного передать это душевное состояние Пьера и обобщение, возникающее из него. И лишь опыт работы над шолоховским Андреем Соколовым позволил мне рискнуть самому.

Вот так, вроде бы неожиданно, сомкнулись во мне разные времена, потянулась единая живительная ниточка от образа к образу. Потом не раз в своей актерской и режиссерской практике я ощущал эту незримую связь времен при всей разности характеров героев, что я играл, или разности того драматического материала, к которому обращался в собственных режиссерских работах.

Если постановка фильма «Ватерлоо» стала логичным продолжением моей работы над «Войной и миром», позволила мне показать полный и окончательный крах Наполеона, разбитого и выброшенного из России, если она дала возможность развить мысль о бесчеловечности захватнических войн, о личности, погибшей в своей бездуховности, в обольщении ложными идеалами, то экранизация шолоховского романа «Они сражались за Родину» явилась развитием героико-патриотической темы, темы освободительной и священной войны народа против захватчиков, своеобразной кинопоэмой о мужестве и красоте обычных людей, по зову матери Отчизны надевших шинели ее защитников.

Как актер я немало обращался к образам своих современников. Это и мой ровесник Сергей Тугаринов из «Кавалера Золотой звезды», я бы мог сыграть его в той же гимнастерке, в какой сам вернулся с фронта, и Коростелев из фильма «Сережа», и сельский учитель Иван Николаевич Степанов из картины «Такие высокие горы», в образе которого можно увидеть черты людей совершенно конкретных — выдающегося педагога В. Сухомлинского и любимого мною кинорежиссера А. Довженко, человека исключительной красоты и духовной силы, и, наконец, ученый-физик И. Курчатов в фильме «Выбор цели»... Да всех и не перечтешь! У каждого из них своя судьба, своя, но глубоко связанная с судьбой народа, с современной его историей.

Но вот для многих было неожиданностью мое обращение к чеховской «Степи». Я думаю, что неожиданности тут нет. И дело не только в том, что я шел к «Степи» почти двадцать лет и преклоняюсь перед Чеховым, как перед Толстым, Пушкиным, Гоголем. Что играл в разных фильмах по Чехову — и Дымова в «Попрыгунье», и Астрова в «Дяде Ване», и ставил со студентами актерского факультета ВГИКа «Вишневый сад», пьесу загадочную и, по-моему, еще ждущую своего подлинного сценического воплощения, подобно «Борису Годунову» Пушкина...

К чеховской «Степи» я шел от своих стойких детских и юношеских воспоминаний, от своей многолетней привязанности к живописи и музыке (недаром И. Репин назвал этот чеховский шедевр своеобразной живописной сюитой) и, если хотите, как это ни покажется странным, от поэтического мировосприятия Александра Петровича Довженко и от поэзии Тараса Шевченко, которого я сыграл в картине И. Савченко. И от тех моих героев-современников, о которых говорилось выше, для кого красота жизни, природы была всегда созвучна красоте души народа, души человека. Кажется, негромкая история — о поездке мальчонки Егорушки через степь в город на ученье. Мы не знаем, чему научат его в городской гимназии, но тот урок, который преподает ему своей дивной, томительной и звенящей красотой и загадочностью степь и люди, идущие с обозами по ней, вряд ли когда-нибудь изгладится в его душе. Мы стремились создать своеобразную поэму о Родине, о красоте ее природы, о прошлом, что ломало судьбы, как сухие травы... Мы хотели, чтобы с экрана заговорила бы, запела степь, дохнула бы ароматом своих трав, заставила бы задуматься о человеческой жизни, которой так необходима красота родной природы. Красота, которую мы должны беречь и умножать. И разве эта чеховская мысль не звучит сегодня архисовременно?

Впрочем, я не открываю здесь Америки. Мы уже привыкли к формуле «Классика всегда современна». Это действительно так. Чем дольше живу, тем более убеждаюсь в этом. Вот возникает какая-либо сложная жизненная ситуация, обращаюсь к тому или иному классику и нахожу ответ. Ну, конечно, не прямой, но созвучный тому, что ищешь.

Вот, например, в настоящее время я готовлюсь к съемкам большого фильма по книгам Джона Рида «Восставшая Мексика» и «Десять дней, которые потрясли мир». Он будет состоять из двух частей — о Мексиканской революции и об Октябре. Книга есть книга, а фильм требует огромного дополнительного материала, исследований, поисков, открытий. Напряженнейшая и сложная работа. В такой период режиссер словно бы забывает о своей профессии и на какое-то время становится чуть ли не профессиональным историком. Впрочем, я считаю, что это тоже входит в профессию режиссера. Историком пришлось быть и когда я снимал «Войну и мир» и «Ватерлоо». Правда, в отличие от историка, занимающегося всю жизнь, например, Отечественной войной 1812 года, мне пришлось изучать не только всю научную литературу по этой теме, но и живопись, графику, музыку, поэзию и прозу того времени, разбираться еще во множестве других сугубо специальных вопросах (военном деле, фортификации, знаках отличия, костюмах, знаменах и т. д.). Иногда думаешь, что собранного, осмысленного хватило бы не на одну докторскую диссертацию! Но ведь все это подсобный материал, все должно пройти, как

говорится, через горнило творчества, обрести плоть, цвет, звук, наконец, живое дыхание, художественность! Как заставить ожить все это на экране, в каких прочувствованных образах?

И тут сталкиваешься вот с чем. Все мы живем в той или иной степени с неким ощущением законченной познанности истории и ее главных персонажей. Чем шире круг прочитанных нами книг, тем больше, кажется, мы осведомлены о прошлом, тем сильнее иллюзия того, что уж об этом-то периоде истории, об этих-то ее героях мы знаем все или почти все. А на поверку оказывается, что чаще всего мы живем в мире историко-культурных стереотипов, что, обманывая себя, выдаем некие общие знания, почерпнутые в научных или популярных изданиях, за истинное постижение исторической правды.

Это — как с экранизациями. Ведь состязаться с читательским воображением, с какими-то стойкими представлениями, воспринятыми ранее и взлелеянными в душе десятилетиями, необыкновенно трудно. У каждого из нас свой Пьер Безухов, своя Наташа Ростова, своя мадам Бовари, свои герои «Хождения по мукам» А. Толстого, свой Овод, свой Павка Корчагин... Попробуйте сломать такой стереотип! Доказать, например, чей Овод лучше — Олега Стриженова или Андрея Харитонова? А дело-то в том, что и доказывать это не надо: конечно же, для поколения, которое воспитывалось во времена экранизации А. Файнциммера, ближе Овод Стриженова (он соответствовал эстетическим «канонам» идеального героя 50-х годов), а Овод Андрея Харитонова явно окажется духовно ближе сегодняшним подросткам и юношам, как и задумано было режиссером Н. Мащенко.

Но ведь искусство не иллюстрация (хотя и иллюстрация, когда она в книге, конечно, может быть искусством), а обязательное открытие нового. Даже если речь идет о знакомом — читанном ранее или виденном. Почему мы ходим на «Гамлета» с разными исполнителями? Нам интересен и Лоуренс Оливье, и Пол Скофилд, и наш Иннокентий Смоктуновский, потому что каждый из них, открывая в шекспировском герое нечто свое, тем самым делает и нас богаче. Сегодня мы не можем представить наше искусство без «Руслана и Людмилы»: я имею в виду не только гениальную поэму Пушкина, но и не менее гениальную оперу Глинки, а вот адекватной по художественной силе киноэкранизации еще пока нет. Но, верю, будет! Будет, когда кинематограф сумеет найти секрет гармонии звучащего стиха и движущегося изображения. Также верю, что наш кинематограф создаст и экранизацию «Бориса Годунова», равную по художественной силе пушкинскому драматическому и поэтическому гению.

«Тихий Дон» и «Поднятая целина» Шолохова — это уже явление не только литературы, но и кинематографа, музыкального и драматического театра, явление книжной графики. «Демон» — поэма Лермонтова, но в то же время — знаменитая опера Рубинштейна, живописные полотна Врубеля. «Мать» Горького — это ведь еще и прекрасный фильм В. Пудовкина, ставший нашей киноклассикой. В истории искусства подобных фактов великое множество.

Конечно, бывало и немало разного рода неудач на поприще переложения литературы на язык других искусств. Этим, например, объясняется известное письмо Достоевского по поводу переделки в пьесу его романа «Преступление и наказание», где он, давая согласие, все-таки писал В. Оболенской: «... не могу не заметить Вам, что почти всегда подобные попытки не удавались, по крайней мере вполне... Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет соответствия в драматической».

Какая-то тайна искусства... Действительно, она, эта тайна, существует. Потому и нет какого-то единого «золотого ключика», при помощи которого можно «открыть» то или иное литературное произведение, чтобы перевести его на язык другого искусства. Перевести не для того, чтобы просто пересказать, а чтобы сотворить заново. Дать образам новую, такую же содержательную жизнь. И потому каждая экранизация — это поиск неизведанного... Причем для меня, как правило,

важно именно следовать за автором, хранить верность ему, его духу.

Но в случае с книгой Джона Рида все сложнее. Это живой документ эпохи, написанный по горячим следам, еще один пример вечного взаимодействия искусства и действительности, где документальность и публицистичность проявляют себя как категории художественные. Джон Рид ведь не писал мемуаров, жизнь подарила ему такой сюжет, перед которым бледнеет любой, созданный самым пылким воображением. Но как найти кинематографический эквивалент тому, что было увидено и описано Джоном Ридом?..

И опять — огромная, почти исследовательская работа, в которой чувствуешь себя историком, знакомство с огромным историческим материалом, с воспоминаниями участников октябрьских событий, со множеством разного рода документов. Пожалуй, это тот случай, когда проблема «человек и история» раскрывается с большой силой наглядности. Действительно, прав был Герцен, называвший «Былое и думы», свою великую «автобиографию», настоящий свод эпохальных характеров, живое свидетельство времени и уникальной личности самого автора,— «отражением истории в человеке, случайно попавшемся на ее дороге». Много раз читал эту фразу (ее часто цитируют в подтверждение герценовского историзма), но, пожалуй, впервые я задумался над тем, почему же Герцен выделил слово «случайно». И по-особенному понял это в связи с Джоном Ридом. Вероятно, дело в том, что человек мог прожить и рядом с историей, так и не выйдя на ее дорогу, не приблизившись к тем великим идеям, идеалам, масштабным свершениям, которые и выстраивают личность как таковую и формируют ее как историческую. Человек не готовил себя к великой исторической судьбе, и если бы не случай...

Впрочем, мы же знаем, что и случайность есть проявление закономерности.

Не знаю, как бы сложилась судьба Джона Рида, если бы на его пути журналиста не было восставшей Мексики, а затем самого великого события в истории человечества — Октябрьской революции! Он постиг современную ему историю не по чужим свидетельствам, а сам лично. И история отразилась в нем, если воспользоваться словами Герцена. Октябрь стал поворотным моментом в его биографии, он словно примеривает себя к революционной современности, включаясь в нее, и соответственно начинает строить свой образ, начинает осмысливать свою судьбу. В великой ее сопричастности времени и истории. Человек как бы подключается к историческому характеру, объединяющему людей разных индивидуальностей общностью идейной, социальной, нравственной. Какой блистательный сюжет!

И все же какие невероятные трудности возникают перед художником, берущимся за тему Октября, за тему — человек и история! Дело не только в том, что по этому поводу написано немало книг, снято множество фильмов, среди которых и шедевр Сергея Эйзенштейна «Октябрь», создано огромное число произведений всех видов и жанров искусства. А между тем художник обязан сказать свое, новое, незаемное слово! Заставить зрителя взглянуть на известные (почти во всех мельчайших деталях) события свежими очами.

Джон Рид дает такую возможность. Сегодня можно только удивляться тому, что иностранный журналист, до этого не живший в России, фактически человек со стороны, оказался столь прозорливым, что взгляд его на события был всеохватным, а написанная им книга об Октябре поражает стройностью своей концепции, точностью, верностью исторической правде.

Оттого-то «Десять дней, которые потрясли мир» живы до сих пор и обладают притягательной силой. Такое органическое вхождение, включение Джона Рида в исторические, революционные события кажется необыкновенным. Впрочем, так оно и было на самом деле: ведь ему довелось обстоятельно говорить с Лениным, он мог получить важнейшие сведения, что называется, из первых рук. К сожалению, разговор этот, шедший на английском языке, которым Владимир Ильич владел свободно, не был застенографирован, но, вероятно, Джон Рид

«Фантазия на тему любви». Режиссер А. Манасарова, «Мосфильм»

«Фронт в тылу врага». Режиссер И. Гостев, «Мосфильм»

«Вам и не снилось». Режиссер И. Фрэз, Киностудия имени М. Горького

говорил и о планах создания книги. Известно, как воспринял ее Владимир Ильич, как горячо был заинтересован в том, чтобы правду о революции в России сказал бы зарубежным читателям американский журналист. И недаром он сам написал предисловие к первому изданию книги на русском языке.

Когда знакомишься с воспоминаниями участников революционных событий, нередко обращаешь внимание на разночтения по поводу одних и тех же фактов. В этом нет ничего удивительного — они видели события с разных точек, с тех, где находились в определенный момент. Ведь даже зрители, сидящие в одном зале, но в партере или на балконе, в ложе или амфитеатре, видят один и тот же спектакль по-разному. Это в театре, где действие происходит на сцене. А здесь гигантской сценой, если так можно выразиться, стал весь город, его улицы и площади.

Чтобы почувствовать атмосферу тех событий, лично сопережить минувшему, обрести с ним «автобиографический контакт», я, например, прошел тем же путем, которым шел накануне восстания Владимир Ильич через весь Петроград к Смольному, где находился штаб революции. Мне очень важны все, даже мельчайшие подробности. Зачем? Ведь они могут войти в противоречие со сложившимися представлениями! Искусство, конечно же, может обойтись без такой педантичной точности. Но ведь иные детали, обретя образное наполнение, могут сказать больше, нежели какие-то подробные объяснения. Избранный жанр требует серьезной и, если хотите, научной разработки фактов жизни и деятельности героя, воссоздания той среды, атмосферы тех событий, в которых он принимал участие. И только после того, как будет создана, как говорится, «диссертация для себя», можно приступать к художественному осмыслению, постижению и воплощению исторического материала.

Когда я, думая об эпизодах будущего фильма, о штурме Зимнего, об эпизодах в Смольном, был в этих исторических местах, для меня открылись вещи совершенно необыкновенные. Нельзя усвоить это, читая книги, воспоминания, надо было обязательно побывать здесь.

Увидеть, например, собор, совершенно изумительный ансамбль Растрелли, Смольный. И представить себе, как увидел все это Джон Рид: в соборе тогда еще шли службы, в богадельне оставались престарелые женщины из тех, что преподавали смолянкам, а рядом — Смольный, уже кипящий новой жизнью, овеянный дыханием революции. Старый, уходящий, и новый, рождающийся мир! Это почти что слова самого Джона Рида: я видел рождение нового мира...

Мне важно проследить этот процесс, не только подробно, но в яркой и художественной форме показать рождение нового мира. Оно — во множестве эпизодов. Вспомните слова Ленина, который после краткого отдыха в квартире Бонч-Бруевича увидел то необыкновенное утро и сказал окружающим: «С первым днем социалистической революции!». С первым днем... И вот закат последнего дня старого мира и восход солнца первого дня — это же целая картина! И атмосфера в городе, и сами люди — как они восприняли историческое событие?

Об этом должно быть сказано языком кинематографа. И можно только сожалеть, что рассказанному эпизоду в нашем фильме будет отведен определенный метраж, ограниченный строгими рамками.

Вообще, чем дальше я врастаю в исторический и жизненный материал будущего фильма, который мы назвали «Красные колокола», тем больше понимаю, что выхожу за его рамки, что в отведенном метраже будет нам тесно. Что об Октябре можно создать цикл фильмов. На это — жизнь положить не жалко!

Вот у нас в сценарии несколько эпизодов с участием Владимира Ильича Ленина, ключевых, очень важных. И они — быть может, самые трудные. Ведь образ Ленина вошел в сердце каждого советского человека, а раз вошел в сердце, значит, он вечно живой. Но в то же время образ Ленина неисчерпаем. И это — не метафора, а реальность. Наша

художественная Лениниана многое сумела сделать, но далеко не все. И мне думается, прежде всего потому, что ленинский образ, живя в сердце народном, продолжается и будет продолжаться в делах и думах людей нашего времени и будущего. В нем — ярко выражена связь времен. Но, повторяю, говоря об исторических временах, художник обязан совершить свое открытие. И нам хочется в тех кратких эпизодах фильма показать Ленина с возможной полнотой, художественной емкостью и исторической достоверностью.

Ведь Джон Рид встретился не только с гениальным вождем революции, он имел счастье говорить с самым человечнейшим человеком, поражающим собеседника «физической силой ума», необыкновенной разносторонностью интересов, проникающим мыслью своей в суть явлений, умеющим анализировать и обобщать их.

Черта эта — чисто индивидуальная. Судите сами: лишь в каталоге личной библиотеки Ленина в Кремле учтено около 8,5 тысяч книг, журналов и других изданий, а в указателях литературы к его Полному собранию сочинений значится свыше 16 тысяч печатных источников более чем на 20 языках! Просто поразительно, что чтение и научная работа, подлинное творчество и государственная деятельность сливались у Ленина в единое целое.

Он словно вбирал в себя опыт человечества, чтобы поставить его на службу революции, на службу революционному преобразованию жизни!

Как показать на экране эту «физическую силу» его ума? Богатство его чувств? Ведь без эмоций, считал он, нет и не может быть искания истины!..

Еще не исследована в полном объеме широта и многогранность знаний Лениным сокровищ мировой и русской литературы и искусства, то художественное богатство, которым была вооружена ленинская мысль. Бесконечно наше постижение ленинского учения о культуре, его глубоких знаний всего, что было накоплено и создано человечеством в веках.

Справедливо сказано, что искусство не может существовать вне истории общества. И без понимания экономической, политической и духовной истории нашей страны нельзя познать ни истории нашей литературы и искусства, ни исторически осмыслить их настоящее и будущее.

Чувство единства человека и истории, сопричастность каждого из нас тому, чем жил и чем живет народ, все наше общество,— одна из главенствующих черт эпохи зрелого социализма. Я ощущал это постоянно, обращаясь к классическому наследию, к Льву Толстому, Чехову, Шолохову. Тысячи добровольных помощников присылали мне письма с советами, пожеланиями. Эту кровную связь я ощущаю и сегодня, приступая к работе над фильмом «Красные колокола». Причем письма приходят не только по поводу Джона Рида, той эпохи, о которой мы готовимся повести речь. Нет. В них звучит неистребимое желание, чтобы наш кинематограф более активно открывал для миллионов и миллионов зрителей героические и захватывающие страницы отечественной истории, жизнь великих людей нашей страны.

Причем широта интересов, энтузиазм и бескорыстие советских людей иногда просто поражают. Вот прислал мне из Одессы старый педагог Дремин Александр Алексеевич собранный им за двадцать лет уникальный материал о первом кругосветном плавании россиян вокруг света, о том, как совершались ими открытия, казалось бы, в местах, где все уже открыто, как на карте мира появлялись русские имена и названия. Разве не может быть об этом впечатляющий и очень нужный фильм? Да, исторический, но созвучный нам, живущим в XX веке. Фильм, исполненный патриотизма и интернациональных чувств.

Или вот партийный работник и писатель Виктор Степанов, увлеченный открытиями Космоса, пишет удивительную по новизне и художественному стилю документальную книгу, повесть в новеллах «Серп земли» — это уже история, которая создается в наши дни советским народом. Разве она — не великолепная тема для увлекательного, необычного, столь важного фильма?

Я бы мог бесконечно приводить подобные примеры огромной заинтересованности советских людей в создании художественной кинолетописи истории Отчизны. Думается, наше кино здесь еще в долгу перед зрителями.

А разве сама история нашей партии, вступившей ныне в свой новый этап, исторический размах которого определяется XXVI съездом, этим выдающимся событием в жизни не только нашей страны, но и всего прогрессивного человечества, разве она не ждет своего огромного и масштабного воплощения на экране?

Ведь история партии — это история миллионов и миллионов коммунистов и беспартийных, вовлеченных в невиданное ранее строительство, преображение человеческого общества.

Это судьбы миллионов людей, в которые властно вошла история наших дней. Поистине необыкновенные судьбы, возвышенные и обретающие иной масштаб, в силу своей сопричастности истории...

Наше многонациональное киноискусство, как подчеркивается в документах съездов партии, в выступлениях Л. И. Брежнева, играет все возрастающую роль в духовной жизни общества, в духовной культуре развитого социализма, в идейно-политическом, нравственном и эстетическом воспитании советского человека. Мы должны понимать, что повышение художественного качества — историческая потребность нашего киноискусства. И несомненно, что возрастание художественного уровня наших фильмов, их политического и идеологического потенциала во многом органично связано с расширением тематического и жанрового диапазона, с укреплением связей с жизнью народа, его Историей, Настоящим и Будущим!.. Задачи эти — насущные, назревшие, ответственные, требующие приложения всех наших творческих сил, концентрации их на главных направлениях нашего кино, развивающего славные революционные традиции великих предшественников, принесших ему своими фильмами мировую славу!..

Евгений Габрилович

Постигая характер современника

Хочется напомнить — и читателю, и себе самому, — что объективный ход искусства показал: деление тем на первостепенные и второстепенные все же условно. Не это ли имел в виду Леонид Ильич Брежнев, когда с высокой трибуны XXV партийного съезда отмечал важность «производственных» фильмов и значительность тематики «морали, нравственных исканий» в современном искусстве, не только не противопоставляя эти пласты, но, напротив, объединяя их в едином русле развития художественной культуры нашего общества! И это глубоко закономерно: масштабны не темы — масштабными могут быть лишь м ы с л и художника и ч у в с т в а, его волнующие! Это и определяет, войдет ли его творение в духовный мир современника и произведет там благотворную работу или останется втуне. Ведь именно напряжением мысли, ее триумфом во всех областях, ее победным проникновением в самое сложное и сокровенное в человеческой душе и в природе отмечена наша эпоха, открывшая перед человеком новые, прежним поколениям недоступные горизонты.

Мысль — это как раз тот компонент, то звено, без которого нет современного к и н о г е р о я, кем бы он ни был и на какой бы ступени знаний и чувствований ни находился.

Мысль, органически сплавленная с активной жизненной позицией, — вот та доминанта, которая определяет современного героя, того, кого должно считать властителем дум советского человека.

Каков же он, г е р о й н а ш е г о в р е м е н и, способный своим поведением прочертить в сознании зрителя б о л ь ш у ю жизнь, донести

до него живым, зримым поступком убежденность коммуниста 80-х годов?

Такой вопрос можно часто услышать там, где ведутся споры о нашем кинематографе, и это легко понять. Ведь герой — самый активный посредник в передаче мыслей автора зрителю, именно в герое наиболее отчетливо сосредоточена суть идеала, выдвигаемого художником. Недаром герои наиболее памятных нам фильмов советского «золотого фонда» являются как бы воплощением Времени, которое своим ходом подвигло художника на создание характера, говорящего от лица истории. Вспомним героев «Комсомольска», Александру Соколову, молодогвардейцев — этот славный список можно продолжать и продолжать. Оценивая, анализируя итоги работы советских художников экрана на XXV партийном съезде, Леонид Ильич специально остановил наше внимание на успешной разработке в 70-е годы образа героя, воплощающего коммунистический идеал, особо поощрил стремление художников «поддерживать лучшие качества человека — его принципиальность, честность, глубину чувств, исходя при этом из незыблемых принципов нашей коммунистической нравственности».

При этом, как мне кажется, необходимо помнить, что контуры самого понятия «положительный герой» не могут быть определены раз и навсегда. Эти контуры отнюдь не статичны. Они видоизменяются, как сама жизнь, как видоизменяется природа киноискусства, выбирая все новые и новые, необходимые для более глубокого освоения окружающей действительности стилистические и жанровые русла. Интересно рассуждали о положительном герое участники анкеты «ИК», опубликованной в № 11 за прошлый год. Некоторые из точек зрения, высказанных там, мне хотелось бы в чем-то поддержать, а в чем-то развить.

Мы часто невольно отсылаем свою память к замечательным фильмам прошлых лет, но неправомерно было бы предъявлять к сегодняшним художникам требования механически следовать тем же законам, которые определили всенародный успех, скажем, трилогии о Максиме, «Трактористов», «Члена правительства». Форму жизнедеятельности активно мыслящего, гражданski страстного героя диктует прекрасная в своих постоянных изменениях жизнь, и необходимо быть зорче к новизне ее социальных перемен.

И поэтому мне хотелось бы напомнить художникам, стремящимся найти краски для выражения героики своего времени, одну истину, которая сколь стара, столь же всегда актуальна. Человек, в чьем облике воплощен идеал героического, должен быть искусством освоен, исследован эстетически глубоко, всесторонне, во всех изгибах и сложностях своей натуры. Ведь даже прямой героический акт заключает в себе столько сложных психологических и нравственных оттенков, так по-разному может формировать всевозможные сюжеты, что в каждом отдельном случае должен быть рассмотрен заново, свежим непредвзятым взглядом художника-исследователя.

Героика наших 70—80-х годов несет в себе такие черты, которые существенным образом отличают ее по формам выражения от особенностей героики 30-х годов или военного времени. Вспомним слова Л. И. Брежнева: «Давно замечено, что непрерывная череда похожих друг на друга дней, будничная, повседневная работа — а все мы заняты ею — часто не дают в полной мере воспринимать значение и масштабы происходящего вокруг нас. Даже полеты в космос стали чем-то привычным и обыденным. А что уж говорить о пуске новых заводов или, скажем, заселении новых жилых кварталов. Вроде так должно и быть».

В этих словах выражено изменение социальной точки зрения человека, воспитанного обществом зрелого социализма. И постичь художественными средствами глубинные изменения в социальной структуре общества, породившие такое явление, постичь природу современных взаимоотношений в обществе, рождающих героическое, — в этом и состоит задача киноискусства, инструментарий которого стал в наши дни более тонким и точным.

А бесконечное повторение одних и тех же образов, привычная форма изображения, скажем, подвига стушевывают то новое герои-

ческое содержание, которое заключено в поступке. Вообще понятие «привычного» не из словаря подлинного искусства. Ведь то, что повторяется и становится на экране привычным, уже не способно хранить в себе энергию заразительности, не в состоянии у б е д и т ь зрителя. И даже героическое, превратно толкуемое многими художниками, от частой повторяемости форм кинематографического выражения теряет жар своего содержания и воспринимается по-бытовому, заурядно.

В канун 80-х годов мне довелось быть свидетелем явления, которое в чем-то, возможно, проиллюстрирует мои мысли. Я уже как-то писал о том, что театральные коллективы стали интересоваться сценарием «Коммунист».

Признаюсь, нам с Ю. Райзманом было приятно об этом услышать. Мы были горды за Василия Губанова, рады, что его пламенная жизнь не перестает волновать новые поколения зрителей. Однако в ответ на предложение превратить наш сценарий в сценическое произведение завлиты театров получали от меня отказ. Я предоставлял им возможность искать способы перенесения киноповести на сцену самостоятельно, на личное усмотрение каждого из режиссеров, применительно к почерку разных театральных коллективов. Я не взялся за театральную версию любимого и дорогого мне сценария прежде всего потому, что я при переработке, наверное, исходил бы из такого понятия героического, которое свойственно именно нашему времени, и мне наверняка потребовались бы какие-то иные художественные средства для обрисовки характера главного героя: как известно, дважды войти в одну и ту же реку невозможно.

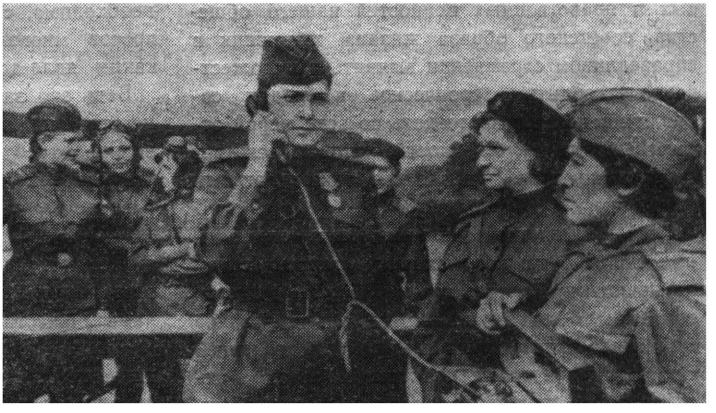
Ведь не секрет, что те художественные требования, которые раньше казались исчерпывающими, на сегодняшний день требуют углубления. А происходит это, по-моему, из-за того, что общественный кругозор и социальный опыт нашего современника значительно расширились, и зритель не то что может, имеет право, а о б я з а н требовать от нас, художников, более пристального, кропотливого анализа окружающей жизни и характеров, ею порожденных.

Еще один аргумент я приведу в доказательство мысли о том, что в искусстве всегда надо уходить от невольных повторов к созданию образа, покоящегося на внове найденных образцах и приемах.

Сейчас в разгаре съемки С. И. Юткевичем фильма «Ленин в Париже» по нашему с ним сценарию. И мне хотелось бы быть правильно понятым, заявив одну на первый взгляд излишне дерзкую мысль. Она такова: невозможно повторяться в создании ленинского образа, даже если мы и имеем в распоряжении замечательнейшее, уникальное богатство — традиции Бориса Щукина и Максима Штрауха. Все равно останавливаться на достигнутом, по-видимому, так же невозможно, как невозможно требовать от актера, чтобы он копировал сегодня манеру поведения, найденную Щукиным и Штраухом. Поэтому хоть и рискованно рассказывать сейчас о далеком от завершения фильме, да еще с такими неизмеримо трудными художественными задачами, — мы поставили перед собой цель воссоздать на экране такой образ Владимира Ильича, такую сферу его жизнедеятельности, какие ранее не были увидены кинематографистами. Нет, повторяю, в наши задачи совсем не входит полемика с предыдущими завоеваниями Киноленинианы. Наоборот, этот опыт нами тщательнейшим образом проанализирован и учтен. Но все же найденное нашими предшественниками нам кажется неполным хотя бы потому, что само понятие ленинской темы обогатилось новым социальным и философским содержанием, а вся жизнь великого гения революции настолько безгранична, с точки зрения художественного освоения, что нам еще остается постигать и постигать ее.

Возвращаясь к образу Ленина, нам тем более важным показалось постоянно думать о качественных переменах киноязыка, происшедших со времени классических фильмов Киноленинианы. Приемы, найденные тогда, возможно, теперь будут казаться в чем-то внешними и, используемые сегодня, не будут соответствовать нынешнему уровню психологической и политической подготовки зрителя, современному пониманию сложности жизни

«Ночное происшествие» Режиссер В. Дорман, Киностудия имени М. Горького



«Ночные ведьмы». Режиссер Е. Жигуленко, Киностудия имени М. Горького

«Приказ: огня не открывать». Режиссеры В. Исаков, Ю. Иванчук, Киностудия имени М. Горького

гения революции, движения его мысли, взаимоотношений с историей, с временем.

Нельзя было браться за такую сложную тему, не учтя современных процессов углубления социально-психологического анализа в искусстве. Развиваясь и обогащаясь новым эстетическим опытом, метод социалистического реализма за последнее время выявил ранее не использованные художественные возможности правдивого изображения как современной социалистической действительности, так и славных событий революции. И не учесть этот опыт мы не могли.

Одним словом, отвечая на призыв партии «больше внимания уделять отображению труда и подвигов советского человека, его богатого внутреннего мира, утверждению идейных и нравственных ценностей нашего общества, советского образа жизни», художник в справедливом стремлении выявить и художественно утвердить героическое в людях социализма должен воссоздать со всей мерой ответственности ту сложность, которая лежит в сути героического, делая его таким богатым внутренне.

Сейчас в кинокритике разгорелись оживленные споры о взаимоотношении «героев» с так называемыми «антигероями». И уже кажется обычным то ли смущенное, то ли испуганное суждение: издавна укоренившемуся в нашей кинематографической практике понятию «герой» якобы пришел на смену пресловутый герой с приставкой «анти».

Я, признаться, не вижу смысла в споре между сторонниками и противниками такой гипотезы. Искусство развивается сложно, и можно привести по памяти не одно выдающееся произведение, где у героев писателем были ярко выделены антигероические элементы.

Кроме того, я считаю, что человек, не совершающий ничего видимо героического и незаметно живущий рядом с нами, тоже может стать героем замечательного произведения — только пусть найдется художник, способный увидеть назаурядное и человечески ценностное в таком герое! Но в любом случае без такого рода характеров, по-моему, не может существовать искусство как процесс.

Художник не может, как мне кажется, заниматься только вершинами эпохи, только высшими точками ее развития. Он должен видеть и микропроцессы, происходящие в жизни. Частное и общее не могут существовать друг без друга.

И поэтому как человек, который много работал и работает над темами большого политического звучания, в частности над ленинской темой, я отнюдь не брезгую, а, наоборот, с громадным интересом каждый раз погружаюсь в замыслы фильмов на так называемую семейно-бытовую тему. И выходит фильм, допустим, п р о с т о о судьбе женщины, а почтовый ящик ломится от писем. И это — доказательство тому, что разработка и таких тем в искусстве не только правомерна, но и необходима, с точки зрения общественных запросов многоликого социального организма, каким является социалистическое общество.

Ведь это запросы реального движения жизни, ее социального обновления. Жизнь справедливо требует от нас, художников, чтобы мы уделяли все больше внимания в с е с т о р о н н е м у развитию человека, пытались средствами искусства понять, что делает человека личностью. А задачи формирования личности, в свою очередь, закономерно обусловлены темпами общественного прогресса, темпами движения к коммунизму. Никто не станет отрицать, что такое продвижение впрямую зависит от духовного и интеллектуального потенциала общества, от культурного и нравственного уровня его созидателей.

Воспитание гармонически развитой личности — вот та цель, которую мы преследуем в своих произведениях, и чем острей будет наш взгляд на некоторые явления бездуховности и аморальности, увы, нередко встречающиеся у нас, тем продуктивней будет наша работа.

При этом мне кажется совершенно справедливой мысль, что становление коммунистических отношений в обществе, экономические завоевания не могут с а м и п о с е б е, без особого труда обеспечивать высокую коммунистическую нравственность. Здесь важна особо четкая направленность нашей творческой работы.

Я сознаю, что успехи нашего кинематографа за прошедшее между XXV и XXVI партийными съездами пятилетие в использовании такого мощного метода постижения действительности, каким является социалистический реализм, решающим образом определило внимание партии, лично Леонида Ильича Брежнева к вопросам киноискусства.

«Партийный подход к вопросам литературы и искусства сочетает чуткое отношение к художественной интеллигенции, помощь в ее творческих поисках с принципиальностью. Главным критерием оценки общественной значимости любого произведения, разумеется, была и остается его идейная направленность», — сказал товарищ Леонид Ильич Брежнев на XXV съезде.

Эти слова нельзя не приветствовать. Так думаем и мы, советские художники.

●

У советского кинематографа богатые реалистические традиции. Развивая и обогащая их, наши мастера экрана стремятся в своем творчестве полнее и глубже отразить те процессы, что происходят в социальной, политической и духовной жизни общества, запечатлеть характер современного человека. Советских кинематографистов всегда интересовали проблемы, которые поставила на первый план сама действительность, которые связаны с осознанием человеком своего места в мире и своей непреходящей ответственности за его судьбы. Кинозритель, придя в зал, вместе с художниками экрана пытается разрешить сложные проблемы: каков нравственный мир нашего современника, каково его отношение к богатому духовному наследию, завещанному нам предшествующими поколениями.

И лучшие кинокартины, созданные за прошедшее пятилетие, отличает замечательное свойство видения личности во всей ее конкретной неповторимости и исторической определенности. В своих лучших образцах экранное искусство ищет в жизни то, что возвышает человека, укрепляет в нем коммунистическое, то есть истинно гуманистическое, нравственное начало

В заключение еще раз приведу слова Л. И. Брежнева: «...важнейший итог прошедшего шестидесятилетия — это советский человек. Человек, который сумел, завоевав свободу, отстоять ее в самых тяжких боях. Человек, который строил будущее, не жалея сил и идя на любые жертвы. Человек, который, пройдя все испытания, сам неузнаваемо изменился, соединил в себе идейную убежденность и огромную жизненную энергию, культуру, знания и умение их применять. Это — человек, который, будучи горячим патриотом, был и всегда будет последовательным интернационалистом».

В этих словах, по моему глубокому убеждению, выражена в с я с у т ь нашей творческой программы.

К. Кийск

Не силой, но правдой

Будущий историк эстонского кинематографа, сопоставляя и исследуя различные его периоды, вполне возможно, определит вторую половину семидесятых как время перелома.

Перед тем мы пережили нелегкие годы. И художественная общественность, и пресса, и зрители упрекали наше национальное кино в узости, локальности, уходе от острых тем современности, от осмысления животрепещущих проблем — философских, нравственных, идейных. По эстонскому экрану, говорили нам, невозможно узнать, чем живет республика, ее люди. И хотя время от времени «Таллинфильм» выпускал примечательный игровой фильм, хотя весьма интересно работало документальное кино, а мультипликации завоевывали признание не только в стране, но и за рубежом, все мы, причастные к кинотворчеству, сознавали: да, дела у нас не очень благополучны... Конечно же, мы пытались искать выход, но долгое время найти его не могли.

Последовательные и целеустремленные меры, предпринятые партией для нового подъема советского кино, стали началом пришедших к нам благотворных перемен. Известные партийные документы, обращения Леонида Ильича Брежнева к мастерам экрана — все это словно бы расчистило перед нами горизонт, поднято дух, обозначило направления поиска.

Вот таким образом в пятилетие между XXV и XXVI партийными съездами в эстонском кинематографе наметился решительный поворот — поворот к современности в различных ее ипостасях: темах, героях, идеях. Сверхзадачу свою мы видели в том, чтобы расширить диалог со зрителем, восстановить с ним обратную связь, без которой вся наша деятельность попросту бессмысленна...

Конечно же, повороту этому предшествовали напряженные, порой мучительные раздумья, трезвый анализ ситуации, без которого невозможно было бы определить точки приложения коллективных усилий.

Позволю себе сказать, что кое-чего нам удалось достичь. Свидетельство тому — успех некоторых наших картин не только на республиканском, но и на союзном экране; премии, едва ли не впервые завоеванные лентами «Таллинфильма» на всесоюзных кинофестивалях. Несколько разрядилась извечная сценарная проблема — переменили отношение к работе для экрана эстонские писатели. Привлечены на студию молодые талантливые режиссеры. Уже первые их шаги вселяют в наши сердца надежду. Кардинально изменился стиль работы сценарно-редакционной коллегии «Таллинфильма» — она стала поистине мозговым центром коллектива. Пытаемся найти способы, чтобы выжать все возможное из нашей очень небогатой технической базы.

Конечно же, мы отдаем себе ясный отчет: все это — лишь первые шаги. Их надо не просто закрепить, но упорно, последовательно проводить в жизнь стратегическую программу дальнейшего развития эстонского кино — программу, в которой нашли бы практическое, преломление в эстонских условиях принципы партийных документов, посвященных искусству, литературе, идеологической работе.

Партия в этих документах не раз подчеркивала со всей определенностью, что содействие творческим поискам мастеров художественной культуры — непреложный закон партийного руководства духовной жизнью народа. Заботами партии, ее Центрального Комитета, лично Леонида Ильича Брежнева в нашем искусстве, в частности в кино, создана благотворная атмосфера спокойствия, дружелюбия, истинного творчества, атмосфера свободного выявления художнических индивидуальностей как в области «содержательной», тематической, так и в сфере форм, стилей, жанров.

И вправду! Движение искусства попросту немыслимо вне таких поисков, вне свойственной художнику жажды сказать свое, новое слово и сказать его по-новому, по-своему, чтобы полнее выразить идеи, мысли, веяния, чувства эпохи. Все мы отдаем должное мудрости партии, которая глубоко и тонко понимает закономерности художественного творчества, его психологию, высоко оценивает место искусства в жизни народа, в формировании человека нового мира.

Товарищ Л. И. Брежнев говорил, что роль литературы и искусства по мере продвижения к коммунизму возрастает. И если мы хотим успешно исполнить миссию, возложенную на художественную культуру историей, то мы должны отвечать самым различным, несхожим запросам, интересам, склонностям советских людей. С уважением относиться к вкусам массового зрителя, в то же время стараясь идти несколько впереди зрителя, активно участвуя в воспитании народа — идейном, нравственном, эстетическом.

Вот почему, повторю, ширить и ширить диалог со зрителем — вот где главный смысл нашей работы.

Как же его ширить, этот диалог? Какие к тому есть пути?

Своими мыслями об этом мне и хочется поделиться.

Начну с утверждения, которое вряд ли кто станет оспаривать: зритель в кинозале должен быть увлечен и захвачен тем, что происходит на экране. Именно так — увлечен и захвачен.

Как этого добиться?

Один из самых лучших к тому способов, убежден, — делать о с т р о с ю ж е т н ы е фильмы. Или, как определил кто-то, фильмы с повышенным динамизмом сюжета.

Вот я написал это и вижу, как читатель махнул рукой: ах, опять о приключенческом жанре!

Нет, речь пойдет о другом. Приключенческий жанр я постараюсь использовать лишь как доказательство своей правоты, ведь напряженный, острый сюжет (иногда независимо от содержания!) всегда привлекает зрителя.

Жаль, что так повелось, и не только на уровне расхожих представлений: острый сюжет — значит, детектив, вестерн, триллер. Представление это отразилось и в структуре тематических планов студий и сценарных коллегий — загляните в любой из них и убедитесь.

Я думаю, что это неверно. Я думаю, что в остросюжетную форму можно — и нужно! — облекать кинематографическое воплощение самых разнообразных событий, идей, проблем времени. Исследовать сложнейшие философские и этические вопросы, кардинальнейшие социальные и политические движения.

Сплав высокой мысли с напряженной фабулой — вот где, по-моему, безграничный внутренний резерв для расширения диалога «экран — зритель»!

Хорошо понимаю: чтобы пустить в дело этот резерв, всем нам надо преодолеть некий психологический барьер. Отказаться от привычных представлений насчет «высоких» и «низких» жанров, «серьезного» и «развлекательного» кино.

Знаю это по себе, потому что не сразу пришел к своим нынешним взглядам. Конечно же, я много размышлял над уроками, которые давала мне моя режиссерская работа. Каждый фильм был таким уроком. И удачный, и провальный. Долгие годы для меня само собой разумелось: серьезному фильму трудно соперничать по части аудитории с лентой приключенческой. Но постепенно стали закрадываться сомнения. Последней каплей стала неудача «Красного скрипача». Это было обидно — взяться за поистине вечную тему — искусство и революция — и столкнуться с равнодушием аудитории... Не скрою, первым делом грешил я на зрителя: мол, неразвитый он, не желает смотреть про серьезное. Подавай ему что-нибудь «захватывающее»!

Но потом, отойдя и обретя способность к трезвому анализу, я подумал: а не в нас ли самих, кинематографистах, прежде всего дело? Не в том ли, что мы, что скрывать, фаталистически считаем синонимами «серьезный» и «скучный»? Я попробовал обратить свой умственный взгляд к окружающей жизни и... обнаружил, что скучных явлений в ней попросту нет. И быть не может. Занимательность, «приключенческое» зерно, понял я, есть в самых заурядных срезах бытия. Это мы, перенося на экран, мастерски их оскучняем!.. «Остросюжетность» присуща каждому дню нашей жизни. Разве не об этом говорит весь многовековой опыт художественной литературы? Как увлекательно строили свои произведения Гоголь, Островский, Чехов, Метерлинк, Ибсен! Не говоря уже о Шекспире или Достоевском — это же прямо-таки «детективные авторы»!

Весь вопрос в том, как художник организует сюжет и лепит характеры героев. Чем тоньше инструментарий, с помощью которого он исследует жизнь и проникает в человеческие души, чем точнее находит ритм событийной канве, тем большая н а п р я ж е н н о с т ь придается сюжету. Тем сильнее захватывает произведение читателя или зрителя. Дом можно строить из обычного железобетона, а можно — из предварительно напряженного. Последний — прочнее и надежней...

Так я разглядел целый ряд «слагаемых неуспеха» моего фильма, но понял, что главное — рыхлый, вялый, отвращающий зрителя сюжет. Вот тут я и решил: попробую-ка поставить с е р ь е з н ы й, н о о с т р о с ю ж е т н ы й фильм!

Мне повезло: в мои руки попал превосходный литературный сценарий, принадлежащий перу Матти Унта, молодого писателя, остро чувствующего органику в сплаве содержания и формы. Сценарий назывался «Цену смерти спроси у мертвых» и исследовал трудные и

противоречивые проблемы, связанные с трагическим периодом революции в Эстонии, в истории КПЭ. Проблемы, которые и сегодня — в совсем иное время — остаются злободневными, потому что относятся к категории вечных. Нам, по-видимому, удалось «положить» суровое, даже трагическое содержание ленты на напряженный, «забирающий» массовую аудиторию сюжет... Если так, то в этом «повинны» все участники работы — и драматург, и оператор Силлард, чья живопись светом заставляла зрителей смотреть на экран, затаив дыхание, и художник, и актеры, и авторы монтажа, и, смею думать, постановщик...

Успех окрыляет — таково его свойство. Следующий свой фильм — «Лесные фиалки», исследующий на реальном материале недавней нашей истории острейшие политические и нравственные вопросы, я постарался сделать в том же жанре...

Имея теперь на этом плацдарме некоторый опыт, сознаюсь: снимать политический, историко-революционный, философско-этический фильм «с повышенным динамизмом сюжета» — нелегко. Множество опасностей подстерегает того, кто возьмется за это дело. Одна из главных — проблема ритма. Подчеркну: именно ритма, а не темпа. Их мы частенько путаем, и в основу ленты кладем как раз усиленный темп — а это ведь не что иное, как суматоха.

Для меня ритм в остросюжетной ленте — прежде всего напряжение мысли.

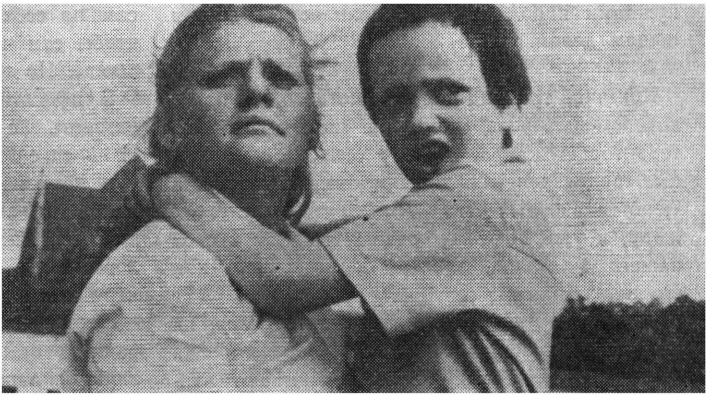
Дебютант в художественном кино Олав Неуланд, взявшись за постановку «Гнезда на ветру», фильма своеобразнейшего — по видению реальной событийной основы, по социально-психологической трактовке героев, по уровню правды, — выстроил его в точно найденном и скрупулезно соблюденном ритме. В первую голову именно это позволило ему создать замечательную историко-политическую ленту с острым, увлекательным сюжетом. Я счастлив успехом молодого коллеги, в особенности потому, что это — еще один шаг в многообещающем направлении.

Понятно, что мы в Эстонии в этом смысле не открыли своих собственных Америк. Наши первые удачи связаны с общим поворотом к серьезному остросюжетному фильму, определившимся в советском многонациональном кинематографе. И история страны в целом и каждой республики в частности, и сложная, противоречивая наша эпоха с ее нравственными и социальными коллизиями, с обострившейся идеологической и политической борьбой на международной арене дают богатейший материал для художественного осмысления, с одной стороны, а с другой — требуют от людей искусства новаторского, пионерского подхода к воплощению реальной жизни в книге, на сцене, на экране.

И советский кинематограф стремится отвечать этому «социальному заказу». Такие фильмы межсъездовского пятилетия, как «Тревожный месяц вересень», «Ключи от рая», «Допрос», «Сыщик», «Транссибирский экспресс», «Люди в океане», телесериал «Время встречи изменить нельзя», завоевали успех у самого широкого зрителя. А разве не вправе мы отнести к фильмам «с повышенным динамизмом сюжета» «Калину красную», «Они сражались за Родину»?

Вдумайтесь в этот неполный, понятно, перечень и вы обнаружите: в этих примечательных лентах стремительное движение сюжета связано с закономерностями характеров, которые определяют поведение героев. Фильмы такие продолжили и закрепили достижения недавних своих предшественников — картин «Никто не хотел умирать», «Мертвый сезон», «Крах», «Это сладкое слово — свобода!», телесериалов «Вызываю огонь на себя», «Операция «Трест», «Адъютант его превосходительства», «Семнадцать мгновений весны». А все вместе они знаменовали, мне кажется, рождение в семидесятые годы нового вида остросюжетного кинематографа: психологического — по подходу к воплощению материала, политического — по углу зрения, по идейному накалу, революционной убежденности главных героев. По своей высокой партийности — не побоюсь этих громких слов.

В этом явлении — как и во многих других — проявилась идейно-художественная зрелость нашего экрана, его связь с духовными



«Руки вверх».
Режиссер В. Грамматиков,
Киностудия
имени М. Горького

«Хлеб, золото, наган».
Режиссер С. Гаспаров,
Киностудия
имени М. Горького

«Через тернии к звездам».
Режиссер Р. Викторов,
Киностудия
имени М. Горького

нуждами народа, «завербованность» нашим общим делом.

●

Конечно, тот вид остросюжетного кино, о котором шла речь, отнюдь не «покрывает» всю территорию жанра. К нему относятся различные «подразделения» приключенческого фильма «как такового». Это — любимый зрителем жанр, и уже по этому одному требует к себе нашего внимания, заботы, размышления над его проблемами.

Я убежден, что ни детектив, ни триллер, ни «советский вестерн» вовсе не обречены на бессодержательность. Это доказывают лучшие образцы жанра.

Что греха таить — в не таком уже далеком прошлом мы были весьма скупы на внимание к приключенческим фильмам. Нехотя, скрепя сердце, сквозь зубы признавая этот «низкий» жанр де-факто, мы отказывали ему при этом в признании искусством де-юре. Высокомерная недальновидность мешала нам понять, какие возможности открывают и эти «канонические» виды жанра для привлечения публики и одновременно для продвижения в широкие массы наших идеалов и этических норм в привлекательной, антименторской форме.

И тут пришло время сказать о том, что меня лично серьезно тревожит.

Нынче мы ударились в противоположную крайность. Поняв, какой силой притяжения аудитории обладает фильм «с повышенным динамизмом сюжета» (в большой мере благодаря изучению зарубежного опыта), мы принялись всячески поощрять выпуск таких лент, открывая им зеленую улицу рекламы и проката независимо от их художественных и идейных достоинств. За одну лишь головоломность фабулы. Более того, не только прокатчики, но даже часть критики взахлеб приветствуют каждый новый детектив. В итоге — мы стоим перед опасностью девальвации жанра.

В кино, как известно, все начинается со сценария. Беды — тоже. Наша беда в том, что кое-кто из нас, драматургов и режиссеров, идучи за определенным слоем публики, полагает, что приключенческий фильм — это только приключения. Что жанр вывезет сам по себе. Надо только закрутить фабулу, чтобы сам черт ничего не понял, — и дело в шляпе. Но это не так. Ей богу же, не так!

В приключенческой ленте должна присутствовать сверхактивная проблема. И — сверхувлекательная. Приключения должны строиться по поводу этой проблемы, а не ради приключений как таковых. Нельзя поднимать искусство на головоломные и искусственные (да простят мне игру слов) ходули.

Нельзя предавать забвению главные цели, ради которых мы создаем свои фильмы, — в любом жанре. Это горькая и опасная ошибка.

Приключенческий жанр — жанр благородный. Жанр сильных и добрых героев, смелых и самоотверженных, борющихся за правое дело. Сюжет, событийная канва играют в детективе, вестерне, советском триллере очень важную роль. Но все-таки они не самоцель. Не сюжет, не умопомрачительные приключенческие перипетии сами по себе должны держать наше напряженное внимание, но герои, действующие в этой ситуации, развитие их характеров. Не статичные персонажи в детективном калейдоскопе событий, как это бывает, когда погони, перестрелки, рукопашные схватки напрочь заслоняют человека на экране, — а напротив, человек, раскрывающий в критической ситуации различные стороны своей натуры: вот где «эпицентр» фильма! Сюжету должно быть одухотворенным идеей и героем.

Вот почему и в приключенческой ленте характеры героев хочется видеть разработанными как можно тщательней и глубже. Чтобы герой был человеком в полном смысле слова, а не «знаком» некоей группы или среды. В противном случае мы рискуем скомпрометировать его в глазах мыслящей аудитории. А значит — не достичь и художественных целей, которые мы себе ставим.

Смешав и перепутав основные принципы жизненной правды, мы нередко ставим своего сильного героя в ложное и смешное положение. Желая подчеркнуть и продемонстрировать его сообразительность, находчивость и ловкость, мы подставляем ему заведомо и надуманно слабого противника. Так устраивали

матчи французской борьбы в старом цирке...

Мы твердо знаем, что победить в конце концов положено положительному герою, что восторжествовать в финале должен «наш» над «ихним», — и, не умея нередко сделать так, чтобы он победил идеей и мыслью, заставляем его пустить в ход аргумент кулака. Бог у нас в таких фильмах, вопреки пословице, оказывается не в правде, а в силе.

Несколько лет назад ошеломляющий успех по всей стране имел фильм Студии имени Горького «Несовершеннолетние». Мне понятен этот успех: картина пыталась трактовать больную и редко поднимаемую кинематографом тему преступности среди несовершеннолетних. Уже одним этим она, естественно, привлекла массового зрителя. Однако как решала лента острую проблему!

Помню превосходный фильм той же тематики «Три дня Виктора Чернышева», сделанный на той же студии. Там проблема деформации личности молодого человека исследовалась глубоко и точно в своих социальных, воспитательных, психологических, даже идеологических параметрах. Это была очень и очень серьезная работа.

А «Несовершеннолетние»? Здесь главарь шайки малолетних преступников в интеллектуальном плане стоял на голову выше своих противников, он отличался ловкостью, остроумием, силой и напрочь «забивал» в словесном поединке начальника милиции, выглядевшего неуклюжим недотепой. Своим отрицательным обаянием он вызывал симпатии зрителей.

Вы скажете: но он же потерпел поражение!

Да. Потерпел. Но — не идейное, не психологическое. Не общественная правота взяла над ним верх, а такая же, как у него, грубая сила. То есть «отрицательный герой» проиграл, но проиграл на своем поле, по своим, как бы им же самим и навязанным положительным героям правилам игры.

Какую же мысль вынесет молодой зритель из этого фильма? Думаю, такую: чтобы одержать верх, надо быть не столько правым, сколько сильным.

Такое ли кредо мы должны проповедовать с всесильного экрана?..

Недавно Студия имени Горького выпустила ленту «Пираты XX века». Для меня она — образец досадной деформации советского приключенческого жанра. Бесчисленные грубые драки, демонстрация приемов дзюдо, каратэ, «образцовые» членовредительства и элегантные убийства превращены в самоцель. Жестокость откровенно смакуется. Занятно, что рецензент «Вечерней Москвы» — мне показывали его статью — упрекнул создателей картины в... непоследовательности: они, дескать, уходят от наглядного показа результатов ударов и выстрелов. Крови, оказывается, на экране маловато...

В погоне за «завлекательностью» во что бы то ни стало постановщики подобных лент — это мое мнение, я его никому не навязываю — свою «систему доказательств» заимствуют из худших, ремесленных американских вестернов. Не хочу дискредитировать классический жанр как таковой и потому подчеркиваю: из худших!

К сожалению, среди фильмов, которые у нас закупаются и выходят на экран, имея несомненный коммерческий успех, есть и такие фильмы: они искажают и портят вкусы массового зрителя, внушая ему опасный стереотип представлений: грубая сила и жестокость — неотъемлемые свойства истинного мужчины. Молодые зрители — то есть львиная доля массовой аудитории — выходят из кинозалов, получив еще одну оседающую в умах и душах дозу соблазнов, иной раз, думаю, возбуждающих желание перенести внушенное с экрана в свою жизнь.

Такое влияние способен оказать американский плохой вестерн. Но, в конце-то концов, черт с ним, американским, его можно попросту не покупать. Куда хуже, когда мы в своих собственных лентах копируем худшие зарубежные образцы!

Я думаю, что таким манером строить советскую приключенческую картину по меньшей мере нерасчетливо — с воспитательной точки зрения.

Мне могут возразить: а сам-то? В твоих-то

фильмах разве нет сцен жестокости и насилия!? Оглянись на свои собственные «Лесные фиалки»!

Отвечу так. Я вовсе не ханжа — на экране позволительно показывать едва ли не все, без каких бы то ни было табу. Жестокость в том числе. Все дело в том, во имя чего она показывается, во-первых, и в определенном авторском отношении к ней и к творящим ее, во-вторых.

Я не против драк и перестрелок в приключенческой ленте. В моих «Лесных фиалках» есть жестокие сшибки, и в них участвовали лучшие каратисты Эстонии. Я утверждаю иное: не в этих сценах насилия зерно жанра. Драка — нечто вторичное, раньше должна быть идея, правда, ради которой героям приходится драться и убивать, потому что такие «правила игры» нам навязал смертельный враг. Герой наш может и даже должен превосходно владеть всеми средствами борьбы. Но зрителю должно быть ясно, что главная сила героя — его правда. Победа в физической стычке есть лишь один из элементов нравственной и идейной победы нашего героя. «Жанровый», если хотите, элемент.

Что касается подобных сцен в «Лесных фиалках», то я рассматривал их в структуре фильма как средство. Ибо эта картина об одном из множества трагических эпизодов, характерных для первого послевоенного этапа истории эстонского народа. Я старался показать, что жестокое насилие, на которое шли мои герои, — вынужденно.

Вспомните, как чекист Рейн сколачивает свою группу. Его друзья, бывшие солдаты Эстонского корпуса, вернулись к своим мирным профессиям и тем счастливы, потому что для них естественно именно это — учить детей, лечить больных, работать на заводе или в бухгалтерии. За эту мирную жизнь они и воевали. Им до смерти неохота ввязываться в дело, на которое зовет их профессионал-разведчик Рейн. Они антиподы тем героям западных и, увы, иных наших лент, для которых драка — их «звездный час», доставляющий наслаждение. Они следуют за своим бывшим командиром только потому, что иначе нельзя, ибо без них Рейн не сумеет предотвратить новые кровавые преступления «лесных братьев».

Но их мучит то, что они снова вынуждены заниматься жестоким делом. «Знаешь, — говорит Рейну бухгалтер Кристьян, — с тех пор как мы вышли из лесу, я все время думаю об одной вещи... Когда убиваешь... другого... что-то убиваешь в себе...»

Как перекликается эта мысль «выдуманного» киногероя с мыслью вполне реального человека — кавалера ордена солдатской Славы всех трех степеней Мурмана Джапаридзе, участника знаменитого фильма «Шел солдат...». Константин Симонов спросил собеседников:

— А что же все-таки для вас лично было самым страшным на войне?

По-разному отвечали солдаты, а Мурман Джапаридзе ответил так:

— Самое страшное было, когда прицеливаешься и убиваешь живого человека.

Замечательная мысль!

Вот в чем принципиальная разница между героями нашими и — героями не нашими. В жизни и в произведениях искусства...

Мои герои, я думаю, добрые герои, добрые люди. Они идут на свое ужасное нечеловеческое дело, чтобы в меру своих сил внести лепту в уничтожение зла на свете. В уничтожение насилия над народом, которое ведет виновных в насилии — к безумию. Насилия, которое и есть безумие. Не случайно Старик, главарь антисоветского вооруженного подполья, скрывается в психбольнице...

Мне хотелось, чтобы поступки моих героев определялись высоким сознанием правоты — исторической, гуманистической, партийной правоты. Они убивают вынужденно, наступая на горло своей мирной и прекрасной песне. Они убивают, потому что пока без этого нельзя. Пока.

Вот почему нам нельзя поэтизировать насилие, убийство. Нельзя, ни в коем случае нельзя на экране бить, убивать красиво. Нельзя драку и убийство смаковать. Такое, по-моему, не в духе нашего искусства.

Вот почему я старался в «Лесных фиалках» сделать драки грубыми, банальными, не постесняюсь сказать, отвратительными.

Хотя я мог бы поставить эти сцены роскошно, чтоб дух захватывало от восхищения.

Восхищение, убежден я, совсем не то чувство, которое от этих сцен должен испытывать зритель. Зритель не должен аплодировать убийству. Зрителю должна передаваться горечь умного и справедливого героя, вынужденного бить и стрелять: вот что приходится иногда делать ради победы добра и правды. Ради людей, ради своего народа, ради нашего правого дела — когда других путей и средств нет.

Зритель должен — не только умом, но и сердцем — понять и поверить: наш герой побеждает прежде всего потому, что его сила — в правде. Не скрою: к такому взгляду на жанр я пришел не сразу.

Теперь я глубоко убежден: для человека искусства, советского искусства естественно и обязательно ставить во главу угла этику, эту необходимую часть нашей философии, нашего мировоззрения. В каком бы жанре он ни работал.

То есть нести своей аудитории идеи правды. Пробуждать добрые чувства, без которых немыслим человек нашего завтра.

Тем самым мы будем в меру своих сил служить делу нашей партии — самому справедливому и человечному делу на свете.

Таллин

В. Черных

Предугадывать или планировать?

Время от времени в кинематографической среде возникают споры: надо или не надо делать кассовые фильмы. Подразумевается, что тот, кто делает кассовые фильмы, идет на поводу у публики, а фильмы, которые зритель не смотрит, опередили время, и зритель пока еще не в состоянии их воспринять.

Конечно, совсем не значит, что фильм, который, скажем, посмотрели за год 70 миллионов зрителей, является значительным произведением искусства, а фильм, который увидели 2 миллиона, плох уже только потому, что не привлек внимания зрительской аудитории.

Это может быть интересной экспериментальной работой, а такие работы бесспорно нужны, хотя бы для дальнейшего развития кинематографа, поисков новых форм, шлифовки мастерства.

Все, естественно, значительно сложнее. Количественный показатель никогда не был главным аргументом в оценке произведения искусства, но тем не менее я считаю, что художник, создавая произведение, думая о форме и содержании, должен еще думать и о том, как зритель или читатель будут воспринимать его произведение. И это в самой большой мере относится к кинематографу, как к одному из самых массовых искусств. Проекция личности художника, его понимание сегодняшней жизни, которое находит или не находит отклика в душе зрителя. Когда этого отклика нет и зрительный зал почти пуст, художник иногда ссылается на примеры классики, которая в свое время была не понята и не оценена. Но таких примеров за последние десятилетия все-таки очень немного, а сегодня, при гигантски возросшем уровне читательском и зрительском и при массовых средствах коммуникаций выдающееся произведение, думаю, просто не может быть не замечено. Примером тому хотя бы Маркес, одна из литературных сенсаций последнего десятилетия.

Бесспорно, что ежегодно выдаются и сотни тысяч тонн книжной макулатуры и миллиарды метров клишированной кинопродукции, которая после недельного или месячного успеха вытесняется очередным изделием массовой культуры. Конечно, только время отберет и оставит достойное и вечное, но все-таки не надо обольщаться, что сегодня не смотрят потому, что не понимают, а будут смотреть и читать через десятилетия. Такого давно нет, этого уже не было в XIX веке. Тургенева, Золя,

Достоевского, Гейне, Боборыкина, Толстого, Гюго — можно назвать очень много имен — читали тогда сотни тысяч, неоцененных было не так много. Разница только в одном: Достоевского и сегодня читают миллионы во всем мире, а от Боборыкина остался один роман «Китай-город», но все-таки остался.

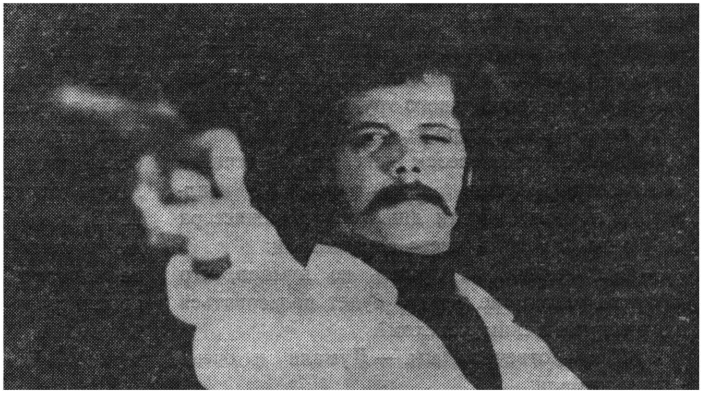
Настоящее искусство почти всегда было современно и активно вторгалось в жизнь и находило отклик в душах. Кино в этом ряду не исключение.

Удачные телевизионные фильмы и кинофильмы многократно прокручиваются на телеи киноэкранах, их показывают, потому что в них есть потребность зрителя; сегодня кинопрокат довольно часто повторно выпускает интересные ленты прошлых лет, и они снова собирают уже второе или даже третье поколение зрителей. Но ни я, ни, наверное, прокатчики не смогут привести примера, чтобы фильм, который провалился в прокате в 1965 году, стал событием в 1980. Правда, критики все время ссылаются на примеры значительных фильмов, которые в прокате объективно не пользовались успехом, скажем, «Листопад», «Восхождение», да и «Двадцать дней без войны» тоже. Но это, как я думаю, скорее экспериментальные фильмы-разведчики. Ведь именно «Листопад» во многом был предтечей наших «производственных» фильмов, которые за довольно короткое время достигли своего пика, вызвав интерес и зрителей, и критиков. Но сегодня, оглядываясь назад, следует признать, что многие наши «производственные» фильмы и прямолинейны, и дидактичны. Сегодня фильмы на так называемую «производственную» тематику поднимаются на более высокую ступень сложности, вбирая в себя открытое и «Листопадом» и «Премией». После «Восхождения» и «Двадцати дней без войны» фильмы о войне стали сниматься подругому. Эти фильмы уже сработали и на зрителя, и на кино в целом. Правда, есть и обратные примеры.

Я, например, фильм «Свой среди чужих, чужой среди своих» тоже считаю экспериментальным. Авторы продемонстрировали высокую технику и знание приемов мирового и особенно американского кино. Этот фильм пользовался успехом у зрителей и породил целый косяк фильмов-вестернов на материале гражданской войны, а это сказалось и на идейном, и на художественном уровне подобного рода фильмов, потому что мастерски сделанная работа почти всегда вызывает поток подражаний.

Естественно, что каждому художнику хочется, чтобы его фильм посмотрело бы как можно больше зрителей. Еще лучше, если о фильме заговорят, если у кинотеатров выстроятся очереди, но сегодня это явление пока еще довольно редкое, хотя, как говорится, лед тронулся. Уже несколько месяцев пользуется большим успехом фильм «Экипаж», вызвали усиленный приток зрителей фильмы «Блокада», «Белый Бим Черное ухо», «Несколько интервью по личным вопросам», «Молодая жена», «Впервые замужем» и наш с В. Меньшовым «Москва слезам не верит». Зрители к этим фильмам относятся по-разному, у них есть сторонники, но и непримиримые противники тоже. По-моему, это даже хорошо, хуже, если после просмотра фильма зритель выходит равнодушным, посмотрел и ладно, вечер чем-то заполнил. И критики к этим фильмам относились весьма неоднозначно, что тоже естественно. Каждая рецензия критиков заканчивалась весьма трафаретно. Почему эти фильмы пользуются таким феноменальным успехом у кинозрителей? Надо анализировать. Призывы к анализу раздаются, но даже попыток анализа пока не видно. А это все-таки одна из задач критики. Теперь у нас в кинематографе есть, наконец, свой научно-исследовательский институт: институт киноискусства. Говорят, что там ведется большая работа, я сам читал первые появившиеся там исследования по кино. Конечно, в институте должна биться высокая мысль теории, но наука, наверное, должна обслуживать и практику. Действительно, почему эти фильмы пользовались успехом в прокате, а другие провалились? Сегодня в практике кинематографа очень часто сценарий анализируют экономисты: во что обойдутся съемки, есть ли резервы экономии средств? А может быть, есть смысл, чтобы

«Сказка, рассказанная ночью». Режиссер И. Тарковская, Киностудия имени М. Горького



«Эскадрон гусар летучих». Режиссеры Н. Хубов и С. Степанов, Киностудия имени М. Горького

«Юность Петра». Режиссер С. Герасимов, Киностудия имени М. Горького

ученые еще до съемок, скажем, провели свой анализ: будет этот фильм пользоваться успехом у зрителей или провалится. Мы научились уже более или менее точно предсказывать погоду, предсказывать успех или неуспех фильма тоже можно и надо, но для этого надо хотя бы знать, что пользуется успехом сегодня, почему и что может пользоваться успехом завтра и тоже почему.

Прогнозирование ситуаций, которые возникнут или могут возникнуть завтра, чрезвычайно важно для художников. Конечно, интуиция художника не очень понятна, трудно доказуема, но и так же трудно опровергаема. Наука же может все точнее выявлять какие-то закономерности. О закономерностях, которые могут возникнуть завтра или через десять лет, сегодня думают и футурологи и экономисты, медики и специалисты по экологии, десятки трудов появляются каждый год, но я не читал пока ни одного такого труда наших ученых в области кинематографа.

Фильм «Москва слезам не верит» в течение нескольких месяцев посмотрели 75 миллионов зрителей. В эти дни меня и режиссера В. Меньшова очень часто спрашивали:

— Вы, конечно, и думать не думали, что «Москва слезам не верит» будет пользоваться таким зрительским успехом?

— Нет, — отвечали мы. — Думали и очень много думали.

И читали в глазах собеседника явное недоумение: значит, вы заранее планировали? Конечно, планировали. И в этом я не только не вижу ничего предосудительного, но даже считаю, что это профессиональная обязанность художника. Архитектор, который проектирует, предусматривает сотни факторов — от привязки будущего объекта к местности до цветовой гаммы материалов. Писатель перебирает сотни вариантов сюжетных поворотов, переделывает одну и ту же фразу десятки раз, и тоже каждый раз просчитывает варианты, добиваясь наибольшего эффекта и простоты одновременно. В кино эту работу еще до съемок ведут десятки людей. Например, для фильма «Москва слезам не верит» долго не могли найти актера на роль главного героя. Пробовался даже сам режиссер В. Меньшов — в недавнем прошлом яркий и самобытный актер. Директор «Мосфильма» Н. Т. Сизов предложил попробовать А. Баталова. По-моему, эта кандидатура оказалась идеальной. Успех фильма во многом зависит от А. Баталова. И это не было наитием, это было почти точным планированием. А. Баталов сыграл много ролей, в их числе была роль молодого рабочего в фильме «Большая семья». Как отмечали тогда критики, он создал очень достоверный образ. Через двадцать с лишним лет он создал другой образ рабочего.

Как-то, помню, режиссер Н. Михалков усомнился: разве Баталов похож на рабочего? А один из наших кинокритиков упрекал нас даже в неправде. Слесари, мол, такие не бывают. Вот в их ЖЭКе, например, слесари совсем не похожи на Баталова. Доказывать здесь бессмысленно. А потом, это никогда не было аргументом, похож герой на моих знакомых слесарей или не похож. Здесь нужны более точные и более объективные данные. А эти данные есть. Между первой ролью А. Баталова и последней прошло более двадцати лет. Именно за эти годы в нашей стране началась научно-техническая революция, время стало другим, изменился и сам тип рабочего. А. Баталов это уловил особенно отчетливо. Его рабочий — профессионал высокой пробы, а именно профессионализм в человеке выкристаллизовывает не только чувство уверенности, но и чувство собственного достоинства, что очень хорошо передал актер.

Мне давно хотелось написать сценарий о своем поколении, поколении, которое пережило войну детьми, которое начинало жить в годы возрождения. Сегодня это наиболее работоспособная часть общества. Какое это поколение? В нем есть свои издержки, но, по-моему, это хорошее поколение; вообще, я считаю, что каждое последующее поколение хоть на немного, хоть на чуть-чуть лучше предыдущего. Прекрасное, романтичное, непримиримое поколение, совершившее революцию. Более трезвое, более разумное, не такое аскетичное, но очень упорное поколение первых пятилеток, именно это поколение выстояло и победило в

войне, за ним идет наше поколение, которое училось после войны; без нас восстанавливали разрушенное хозяйство, но это поколение, не успев закончить учебу, уже начало переучиваться в эпоху НТР. Следующему поколению и легче и труднее, перед ним стоят сегодня другие, более сложные проблемы.

Я взял героинь, своих ровесниц, которые начинают практически с нуля, приезжая в Москву. Конечно, они могли приехать в Могилев, в Брянск, в Псков, но наибольшие трудности предъявляет все-таки крупный город, а столица особенно. Миллионы молодых людей, как и героини фильма, после школы начинают штурм новых городов, новых мест работы, то есть на определенном отрезке времени очень многие начинают свою жизнь с нуля, а миграционные процессы за последние годы достигли пика. Миллионы людей переезжают, меняя и место жительства, и место работы (от чего весьма страдает народное хозяйство. И промышленности, и сельскому хозяйству необходим стабильный работник, потому что только стабильность вырабатывает высокий профессионализм). Люди ищут и свое место в жизни. Я абсолютно убежден, что эти точно выбранные ситуации, в которые поставлены героини, дали дополнительно несколько миллионов зрителей.

Пути героинь естественно разные, степень притязания и собственной оценки тоже. Я выбрал три достаточно распространенные модели характеров: одна из героинь с авантюристическими наклонностями, она всю жизнь пытается выиграть в лотерею, надеясь больше на случай, на везение, чем на собственные усилия; другая ставит скромные цели, степень притязания у нее невысокая — выйти замуж за хорошего человека, создать хорошую семью, хорошую квартиру, хороших детей, именно на таких, я считаю, и держится мир; третья — главная героиня — в принципе максималистка, ставит перед собой цель и добивается ее. Но в том-то и дело, возражают нам, этот самый главный период в жизни героини пропущен, когда она идет к цели. Но здесь уже ничего не поделаешь. Такие уж правила игры мы предложили зрителю. Можно, конечно, было рассказать о судьбе одной женщины, рассказать подробно и детально о ее удачах и неудачах, но мы взяли три судьбы и три характера, каждый из которых в чем-то дополняет друг друга. Мы сознательно опустили двадцать лет. Так было, так стало. А почему так стало, дают ответы сами героини и домысливает зритель, который достаточно хорошо знает сегодняшнюю жизнь. И совсем необязательно рассказывать в хронологической последовательности. Скажем, никто же не упрекает А. Дюма, что, написав «Трех мушкетеров», он не стал писать еще двадцать романов из жизни мушкетеров, а написал только один — «Двадцать лет спустя».

А вообще всегда интересно, что было, что стало. Мы все с интересом рассматриваем альбомы с семейными фотографиями. Каким был человек, каким он стал. Жизнь и даже внешность другого человека мы всегда проецируем на свою жизнь. По-видимому, зрители в фильме узнавали себя и свою жизнь, свои мысли, и свои проблемы.

В критике есть такое понятие, как «социальное ожидание». Если фильм поднимает проблемы, которые волнуют зрителей, если в фильме есть узнаваемые типы и характеры, фильм будут смотреть. Могут не соглашаться, спорить, но пойдут смотреть.

Но всегда ли мы оправдываем это социальное ожидание? По-видимому, пока еще далеко не всегда, если у нас достаточно много новых фильмов, которые идут в полупустых залах.

По-моему, очень интересно задумывался фильм «Верой и правдой». Проблема «крыши над головой» всегда была одной из самых главных в жизни человека. Мы прошли гигантскую эволюцию от коммуналок к типовому строительству, мы гордились своими Черемушками, которые за двадцать лет основательно устарели, мы спорили и спорим сейчас, какие квартиры строить, какими должны быть общественные здания. Прислушайтесь к любому разговору, в нем обязательно услышите отзвуки дел жилищных. Эта проблема при всем гигантском нашем размахе все еще достаточно острая. Фильм «Верой и правдой», где эти проблемы рассматриваются и который поэтому

был злободневен, все-таки не привлек того зрительского внимания, какое мог бы привлечь. А, казалось бы, есть все предпосылки для этого. И проблематика, и великолепные актерские работы, и превосходная режиссура. А фильм прошел весьма незаметно. Почему? Если мы хотим двигаться дальше, надо анализировать и делать выводы. Что и на каком этапе помешало фильму стать произведением и выдающимся, и популярным?

Партия прилагает все усилия, чтобы изменить ситуации, которые сложились в ряде сфер народного хозяйства и которые мешают нашему движению вперед. В свое время фильмы на так называемую «производственную» тематику сыграли свою положительную роль, поставив ряд вопросов о проблемах управления народным хозяйством. И сегодня еще достаточно проблем, которые надо решать. О них говорилось на октябрьском (1980 г.) Пленуме ЦК КПСС, будут говорить и на XXVI съезде партии, будут, естественно, намечены пути для ликвидации этих проблем. И кинематограф не может стоять в стороне от их решения. Ведь это тоже относится к социальному ожиданию людей.

На Пленуме Л. И. Брежнев говорил: «Повышение благосостояния народа требует также серьезных сдвигов в производстве товаров народного потребления. Сдвигов, которые затрагивали бы как количество, так и качество, ассортимент этих товаров. Это важно и для развития экономики, усиления стимулов к труду, укрепления денежного обращения. Словом, не будет преувеличением сказать, что быстрый подъем отраслей группы «Б» — это задача первостепенного экономического и политического значения».

Казалось бы, что общего между отраслями группы «Б» и кинематографом. Я думаю, общее одно: те задачи, которые поставлены и решению которых обязаны содействовать все сферы нашего общества и искусство в том числе.

Ни для кого не секрет, что вот уже несколько лет наша страна переживает покупательный бум. Уровень жизни повысился, у людей стало больше денег, люди хотят и могут уже жить лучше, красивее, комфортабельнее. Товаров у нас много, но многие из них просто не пользуются спросом, хотя большинство из них намного дешевле, чем аналогичные товары за рубежом.

Легкая промышленность зачастую выпускает продукцию немодную, устаревшую и низкого качества. Это удивляет, раздражает, вызывает недоумение, при обилии товаров вдруг возникает дефицит. Таллинские модельеры в свое время выдвинули лозунг: человек должен одеваться мимоходом. И действительно, грешно тратить на поиски одежды самое дорогое — жизнь. Но чтобы не тратить, должен быть выбор. Но, судя по стихийно возникающим очередям за остромодной продукцией в магазинах, выбор часто весьма ограничен. А люди хотят одеваться модно и хорошо, а молодежь — еще и дешево. И это проблема не только экономическая, но и политическая. Потому что мальчишки и девчонки должны тратить время на книги, на учебу, а не на поиски фирменных штанов. Всякая нехватка уродует души людей, вызывает зависть и ложное чувство престижа: у него есть, а у меня нет; влияет на личностные отношения, формирует определенную категорию «доставал», «пробивных людей», которые существуют при дефиците, зарабатывая на нем. Категории экономические, политические и эстетические связаны часто намного теснее, чем мы над этим задумываемся. А межличностные отношения всегда были и должны быть предметом рассмотрения искусства.

Откровенно плохой продукции сегодня мало. За брак могут освободить от должности, наказать штрафом, но, если предприятие выпускает продукцию чрезвычайно среднего качества, не старомодную и не остромодную, предприятие и его руководители могут быть спокойными. А, по-моему, спокойный, равнодушный человек опаснее явного консерватора, с консерватором хоть можно бороться — равнодушный почти всегда неуязвим, свою безынициативность прикроет пунктами постановлений и инструкций.

На том же Пленуме ЦК КПСС Л. И. Брежнев говорил: «В Конституции СССР совер-

шенно справедливо подчеркнуто, что экономика страны — единый народнохозяйственный комплекс. Он функционирует на основе сложной системы межотраслевых и территориально-производственных связей. И, естественно, только центр может эффективно руководить этим комплексом как единым целым, противостоять ведомственным и местническим тенденциям. С другой стороны, для нормального функционирования экономики надо всемерно развивать инициативу мест, трудовых коллективов, хозяйственных руководителей. Необходимо, чтобы основная масса оперативных вопросов решалась именно там, где их можно решить быстро, без излишних проволочек и согласований».

Проблема инициативы — проблема нравственная, психологическая, поэтому ее может и должен решать кинематограф через инициативного героя, героя — человека слова и дела.

Я уверен, что, выйди сейчас фильм, где были бы подняты вопросы: почему мы сегодня еще плохо одеваемся, какие люди если не мешают, то не способствуют прогрессу в этой области, почему человек не может или не хочет проявлять инициативу, — этот фильм смотрелся бы с захватывающим интересом. Успех этого фильма спланирован самой жизнью.

Несколько лет назад меня заинтересовала эта проблема. Я начал ездить по швейным фабрикам, по домам моделей, разговаривал с художниками-модельерами, технологами, конструкторами, партийными и профсоюзными работниками, сотрудниками Министерства легкой промышленности.

Были чрезвычайно интересные встречи. Многое я понял на одной из лучших швейных фабрик страны — тираспольской, которой вот уже много лет руководит Герой Социалистического Труда В. С. Соловьева, сама человек удивительной судьбы. Бывший филолог, учитель литературы в школе, она из-за болезни горла вынуждена была оставить преподавательскую работу и пришла на фабрику простой работницей. Вначале закончила техникум, потом институт, стала экономистом и руководителем крупного предприятия. Многие интересные начинания, которые потом подхватывались на других предприятиях легкой промышленности, рождались именно на тираспольской фабрике. Продукция фабрики не залеживается на торговых прилавках и успешно конкурирует с аналогичными товарами зарубежных фирм.

Когда я начинал собирать материал для сценария, я был убежден, что плохая, немодная продукция — это результат деятельности людей консервативных, отставших от жизни и с плохим вкусом. Но все оказалось намного сложнее. Например, я был свидетелем спора на тираспольской фабрике, когда решался вопрос о возобновлении выпуска хлопчатобумажных мужских костюмов из блеклой ткани, немодных, дешевых. Я был убежден, что такие уже давно никто не носит, но, оказывается, как только фабрика прекратила их выпуск, из сельской местности полетели протесты и требования возобновить производство. В деревне старшее поколение привыкло к этим недорогим легким костюмам, которые, пока они новые, можно носить как повседневную одежду, потом как спецодежду на полевых работах. Конечно, лучше бы, если смоделировали бы удобную и современную спецодежду для сельских районов, но пока такой модели нет, и на фабрике продолжали выпускать невзрачные серенькие костюмы. И были правы. Человека, конечно, надо эстетически воспитывать, но пока он не перевоспитался, надо удовлетворять его потребности, то есть давать ему то, чего он хочет, к чему привык.

Перемены в нашей жизни стремительны, каждый год возникают новые проблемы, и их надо решать оперативно, беря инициативу на себя.

В результате всех поездок, разговоров со специалистами и собственных размышлений я написал сценарий «Храбрый портной». С тех пор прошло более двух лет. Фильм под таким названием, наверное, когда-нибудь будет поставлен, сценарий приобретен Студией имени М. Горького, есть режиссер. Но уже упущены два года, потом год фильм будет сниматься, потом тиражироваться и в лучшем случае выйдет на экраны лет через пять после того, как был написан сценарий.

Мы делаем фильмы, где рассматриваем производственные конфликты в других сферах, сатирический киножурнал «Фитиль» критикует ведомства, где замораживаются вложенные средства. Но ведь сценарий, который написан, приобретен, но по чьему-то недомыслию не запущен в производство, — это ведь тоже замораживание государственных средств. Кинематограф — организм творческий и одновременно производственный, и производство весьма влияет на творчество. Мы в своей кинематографической среде редко задаем вопрос: почему? Почему, когда есть прекрасный сценарий, он попадает в руки среднего режиссера, который снял уже полдесятка картин, которые ничего, кроме раздражения и критиков, и зрителей, не вызвали, но продолжает снимать и дальше? Почему прекрасные режиссеры по нескольку лет ходят в поисках интересного сценария? Почему партия откровенно и прямо ставит проблемы, от решения которых зависит жизнь нашей страны, благосостояние нашего общества, психологический климат в нашем обществе, но это не всегда находит отражение в наших фильмах, а если и находит, то с большим опозданием, когда проблема теряет остроту!

Сегодня, в преддверии работы XXVI съезда КПСС, нам надо посмотреть внимательно и на производственные проблемы, которые накопились у нас в кинематографе и которые нам предстоит решать в следующем пятилетии, но, главным образом, на проблемы творческие, чтобы наши фильмы волновали, были узнаваемы, рассматривали жизненные ситуации, и тогда они пойдут в переполненных кинотеатрах.

Александр Косинов

Счет времени ведет партия

«От съезда к съезду» — этот счет времени прочно вошел в жизнь нашей страны. Фиксируя от пятилетия к пятилетию вехи социального, экономического, духовного развития Отчизны, людям важно не просто сберечь память о неповторимых годах прожитого и пережитого, но и почерпнуть в уроках прошедших лет залог новых побед и открытий.

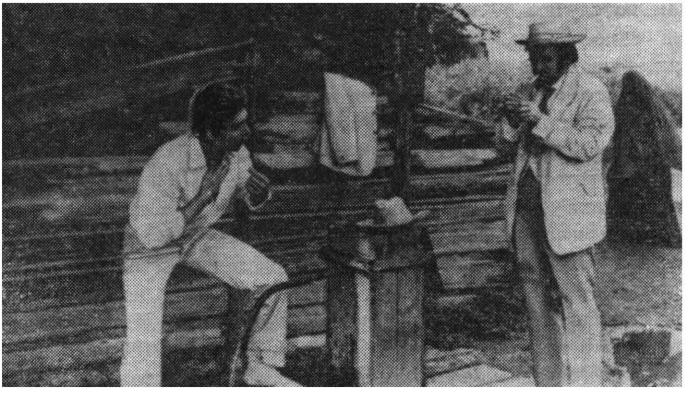
В письме о подготовке к IX съезду РКП(б) вождь нашей революции В. И. Ленин указывал: «Надо идти вперед, надо смотреть вперед, надо принести на съезд продуманный и внимательно, общим трудом, общими усилиями всех членов партии *переработанный практический опыт* хозяйственного строительства... Пусть же все члены партии напрягут силы, чтобы принести на съезд партии проверенный, переработанный, подытоженный *практический* опыт» [1].

Думаю, что в этих ленинских словах содержится абсолютно конкретная и в то же время необычайно широкая творческая программа еще и для художника. Многообразный и емкий опыт коммунистического строительства в нашей стране через «магический кристалл» искусства становится еще более зримым. Обобщая и типизируя наблюденные явления жизни, литература и искусство «будят мысль, помогают глубже осознать смысл эпохи». Эти слова Л. И. Брежнева из его приветствия киностудии «Мосфильм» свидетельствуют о том, какой высокой важности общественную задачу возлагает партия на советское киноискусство Осознав это, художник не может не проникнуться чувством огромной ответственности за свое творчество. Оно ведь включает в себя и повседневную радость созидания, и обогащение души художника от общения с жизнью

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 40, с. 142, 144

«Две строчки петитом». Режиссер В. Мельников, «Ленфильм»

«Личную безопасность не гарантирую...». Режиссер А. Вехотко, «Ленфильм»



«Товарищ Иннокентий». Режиссеры И. Шапиро, Е. Мезенцев, «Ленфильм»

и ее героями, и животворный процесс совершенствования его мастерства. И все это — во имя той высокой цели, которую отчетливо сформулировал выдающийся продолжатель дела Ленина, славный борец за мир и коммунизм, руководитель нашей партии и государства в процитированном мной приветствии к нашим коллегам — мосфильмовцам.

Прожитое пятилетие обогатило нас, кинематографистов, многими — глубокими и вдохновляющими — партийными рекомендациями в области искусства экрана; их теоретическое и творческое значение трудно переоценить. В этих рекомендациях, складывающихся в научно завершенную стройную программу, систематизировано в условиях развитого социализма ленинское учение о партийном руководстве художественным процессом. Программа развития литературы и искусства, выработанная XXIV съездом партии, получила дальнейшее продолжение в документах ее XXV съезда. Каждый советский художник был счастлив услышать произнесенные Леонидом Ильичом Брежневым с высокой трибуны съезда слова о том, что талант в нашей стране является национальным достоянием. Эта оценка труда художников вдохновляет, придает новые силы каждому из нас.

Наш ответ на заботу партии — это наша работа, наши произведения. В них должно воплотиться — сегодня, на современном этапе развития общества — то, о чем так ярко говорилось в приветствии Л. И. Брежнева, с которым он обратился от имени ЦК КПСС ко всем нам по случаю 60-летия советского кино. «Наши кинофильмы, — отмечалось в приветствии, — правдиво раскрывают историю социалистического общества, характер нового человека, утверждают советский образ жизни».

Вот она точка отсчета! Советская киноклассика — вот ориентир и фундамент наших сегодняшних успехов. Лучшие фильмы наших учителей и предшественников современны и сегодня. Быть на уровне задач, выдвигаемых партией,— вот к чему мы должны стремиться. Именно к этому — к глубокому проникновению в окружающий нас мир, в духовный мир нашего современника, к отражению — во всей полноте и сложности — многообразных жизненных процессов на экране призывает нас партия. Еще и еще раз перечитывая документы XXV съезда, постановление ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы», материалы партийных пленумов минувшего пятилетия, а также обращенные к нам, кинематографистам, приветствия Леонида Ильича Брежнева, видишь, какую стройную и цельную программу действий они выдвигают, сохраняя за художником полную свободу творчества, возможность создавать произведения киноискусства разные по стилистике, жанровым формам, отмеченные неповторимо индивидуальным складом таланта режиссера, артиста, писателя и неизменно верные правде жизни, проникнутые верой в торжество нашего великого дела.

Этим высоким целям на протяжении всех шести десятилетий советского кино служит и наша кинопублицистика.

Говоря о задачах и целях кинопублицистики, член Политбюро ЦК КПСС, Первый секретарь Компартии Украины тов. В. В. Щербицкий сказал недавно на собрании партийного актива республики: «Хотелось бы подчеркнуть значение и такого мощного средства пропаганды героических свершений советского народа, каким является кинодокументалистика. Думаю, что вы согласитесь: трудно переоценить эмоциональное и воспитательное воздействие таких произведений, как многосерийная киноэпопея «Великая Отечественная», замечательный телевизионный фильм «Малая земля».

Документалисты Украины стремятся оправдать высокую оценку роли и значения их труда, прозвучавшую с самой высокой партийной трибуны республики.

Об этом убедительно говорят фильмы, сделанные за последние годы моими товарищами по студии. Среди них первой назову картину «Советская Украина. Годы борьбы и побед» (авторы сценария И. Малишевский, И. Грабовский, режиссеры В. Шевченко, И. Грабовский). Это трехсерийная документально-публицистическая картина об истори-

ческих путях роста и расцвета Украины от первых дней социалистической революции до этапа зрелого социализма. За ее создание творческая группа фильма была удостоена Государственной премии УССР имени Т. Г. Шевченко.

Мощное, многозвучное воплощение находит на нашем документальном экране тема Великой Отечественной войны. Удивительные биографии героев тех лет как бы заново открываются в работах документалистов, чутко вслушивающихся в «эхо минувшей войны». Особенно всколыхнули наши сердца две ленты Анатолия Слесаренко — «Слушайте, слушайте Бетюка» и «Мария с Малой земли» (авторы сценариев обеих лент — А. Слесаренко и Б. Хандрос).

Мы обычно говорим о политическом фильме, имея в виду прежде всего идейно атакующий кинематограф. Ныне, когда по вине империалистических кругов, в первую очередь — США, обострилась политическая ситуация в мире, еще больше ощущается потребность в фильмах-бойцах, способных быть в авангарде идеологических сражений. Думаю, что такие документальные картины нашей киностудии, как «Чудовище XX века» и «Иду к тебе, Испания» Арнальдо Фернандеса, отвечают современным политическим задачам, стоящим перед кинопублицистикой. В своем недавнем фильме «Салют, камарадо Иван» режиссер также верен постоянной теме своего творчества — теме интернационализма.

Зрелые публицистические решения характерны для многих лент украинской документалистики, посвященных бескомпромиссной борьбе с националистическим отребьем, поддерживаемым, подстрекаемым агентами империализма. После ряда ярких короткометражных лент, гневно обличающих преступный характер буржуазного национализма, режиссер Анатолий Федоров успешно выступил с развернутым публицистическим фильмом-обвинением «Горькое эхо» (авторы сценария И. Кочан, А. Федоров).

Кинодокументалисты Украины не прекращают разведку новых тем, новых проблем, новых героев. Они пристально вглядываются в современность, стараясь интересно рассказать о человеке и его деле, показать вклад народа в героические свершения эпохи.

Ежегодные сражения земляков-хлеборобов за урожай, запечатленные на экране,— это бесценная историческая хроника, включающая в себя яркое эмоциональное повествование о многих характерах и судьбах. Яркое тому подтверждение фильм «Слово о хлебе» В. Кузнецова и Г. Шкляревского. Авторам этой ленты удалось так проникновенно поведать о напряженном труде, о счастье урожайной страды, что у зрителя возникает ощущение личной причастности к сложностям, радостям и победам самой мирной битвы человечества — битвы за хлеб.

Успешно развивается и жанр документального кинопортрета. Картина «Главком хлеба» (сценарий В. Решетилова, режиссер А. Криварчук), обращаясь к истории Советского государства, ведет рассказ о человеке высокого большевистского долга, первом наркоме продовольствия Страны Советов Александре Цюрупе. Создаваемый на экране образ большевика-ленинца — пример подвижнической преданности народу и партии.

За судьбой состарившейся во вдовьем одиночестве Меланьи Кутырь, героини «Меланьиной свадьбы» (сценарий Л. Огиенко, М. Волоцкого, режиссер А. Коваль), встает целое поколение обездоленных войной женщин. Вместе с горем военных утрат приняли они на свои плечи и всю тяжесть непомерного труда, заменив на рабочих местах ушедших на фронт мужчин.

Групповой кинопортрет шахтеров-комсомольцев 70-х — Михаила Михайлова, Ивана Голубятникова, Николая Щетинина — дан в фильме режиссера В. Сперчака «Крутовики» (он же автор сценария). Рассказ в картине «Такая счастливая жизнь Григория Малинко» (автор сценария и режиссер Л. Автономов) — о человеке, сумевшем превозмочь свой неизлечимый недуг, это прежде всего разговор о силе человеческой воли, о мощи человеческого духа.

Перечень удачных работ украинских документалистов можно было бы продолжить, но

ведь никакой, даже самый полный перечислительный список не способен дать живое представление о далеко не однородном творческом процессе, участниками которого мы были в истекшем пятилетии.

Наряду с успехами в нашей работе есть немало слабостей и недостатков, и один из наиглавнейших заключается в том, что украинская документальная кинопублицистика все еще недостаточно раскрывает многообразие и сложность социально-экономических процессов развитого социалистического общества, особенности его духовной жизни. Да и качество фильмов далеко не всегда соответствует высокому культурному уровню советских людей. Надо прямо сказать, что в современную, на редкость динамичную, насыщенную проблемами эпоху мы слишком часто ухитряемся делать фильмы «вне времени и пространства», по уже отработанной до конвейерного автоматизма системе: примерный замысел, беглое знакомство с материалом, торопливая съемка, когда главная задача — уложиться в календарные сроки, и механическая (месяц, квартал, год) плановая сдача производственной единицы. Используя простейшие навыки такого поточного метода, некоторые кинематографисты с готовностью следуют традиционным схемам, не затрудняя себя нелегкими творческими поисками. Способность воспринимать уникальность каждого нового жизненного явления при этом, конечно же, утрачивается. Содержанием фильма в этом случае становится не жизнь в том или ином ее конкретном проявлении, а весьма общее о ней представление, наскоро приспособленное к данному авторскому замыслу и подменяющее умозрительной схемой живое течение действительности. Отсюда — иллюстративность, случайный подбор фактов без раскрытия их сути, примитивизм дидактических выводов.

Принципиальному решению задач идейно-воспитательной работы, которые ставит перед нами партия (а за кинематографом здесь закреплена роль из самых значительных), противопоказаны и встречающаяся еще боязнь открыто ставить на обсуждение острые проблемы современности, и тенденция сглаживать, обходить нерешенные вопросы, замалчивать недостатки и трудности сложных процессов общественного развития. Дух и суть такого важного партийного документа, как постановление ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы», постоянно заставляет нас задумываться о мере соответствия нашей ежедневной практики партийным рекомендациям.

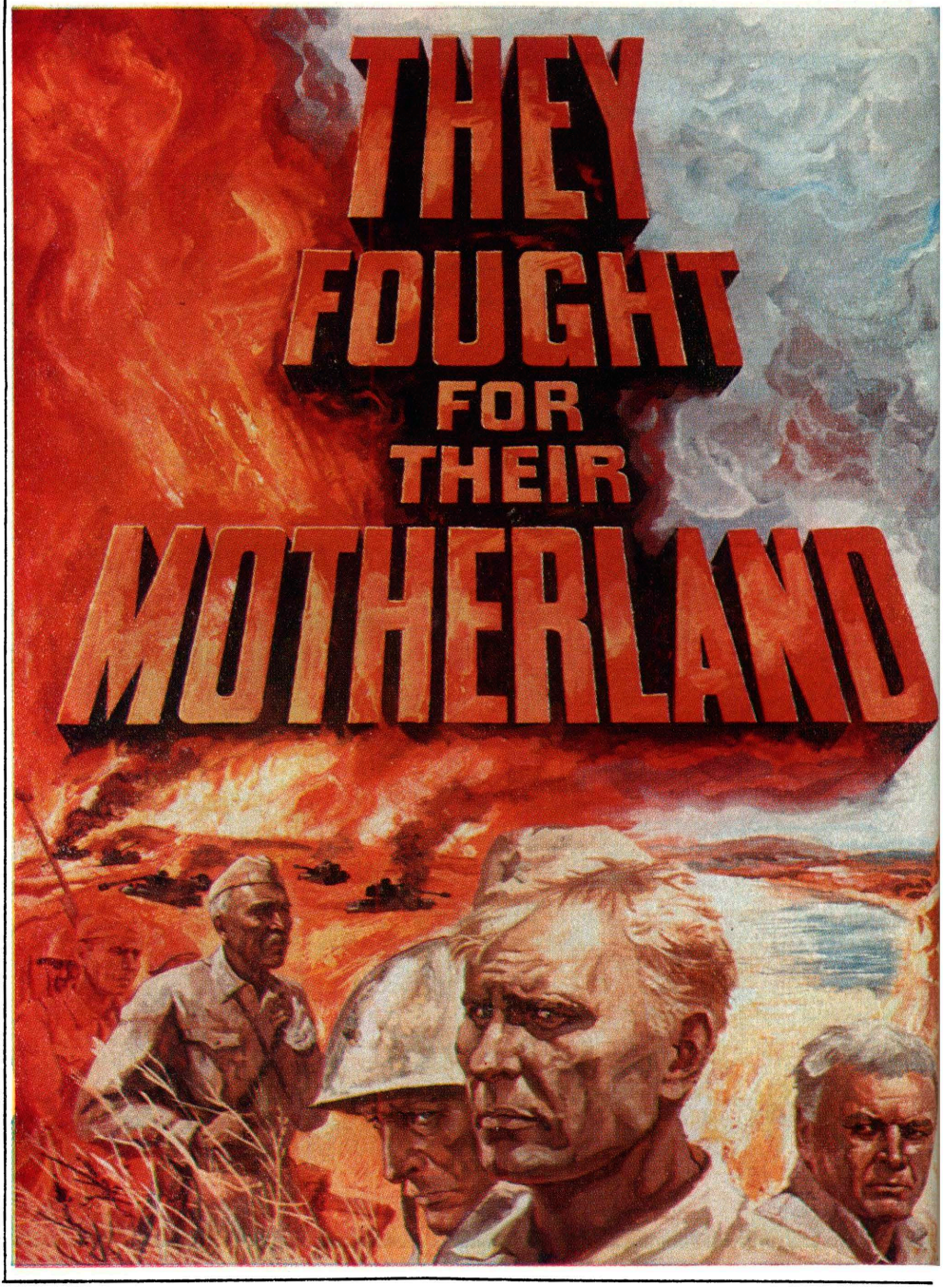
Попробуем проанализировать, например, тематическое планирование, этот основополагающий этап стратегического определения объема и характера всей нашей работы. Ежегодно в числе фильмов, выпускаемых «Укркинохроникой», планируется ряд лент, которые могут быть, а могут и не быть. Значит, в отборе перспективного материала действует фактор случайности! Допустимо ли такое — заранее предусмотренное — распыление материальных и духовных затрат, творческого и производственного времени? Все мы знаем, что недопустимо, тем не менее, такие случайные фильмы из года в год рождаются в недрах студий. Как правило, эти фильмы-однодневки не выдерживают испытания зрительской аудиторией; ожидать от подобных лент необходимого пропагандистско-воспитательного эффекта не приходится.

Подводя итоги сделанному нами за истекшее пятилетие, намечая новые рубежи, мы обязаны строго и придирчиво отнестись к своей работе, спросить с себя по самому высокому счету. Именно этому учит нас партия. Высокий спрос необходим еще и потому, что вся атмосфера жизни, социально-нравственный климат нашего общества способствуют максимальному проявлению творческих сил художника. Партия создала нам для работы все условия. И советская творческая интеллигенция как никогда чувствует себя сейчас неотрывной частью народа, частью партии, живет и вдохновляется ее идеями.

...«От съезда к съезду» — для меня в этих словах заключен особый смысл. Мне посчастливилось трижды (1970, 1975, 1980) принимать участие в создании специальных фильмов этой славной рубрики, фильмов, осмыслявших самые крупные достижения Украинской ССР.

«Совэкспортфильм» представляет

Белый Бим Черное ухо», *плакат художника В. Золотарева*



«Они сражались за Родину», *плакат художника Ю. Царева*

«Емельян Пугачев», *плакат художника В. Петрова*

«Осенний марафон», *плакат художника И. Березовского*

Конечно, на протяжении каждого из этих памятных периодов мне с моими коллегами доводилось работать и над другими картинами. О двух лентах последнего пятилетия хочется сказать особо, ибо в огромной мере именно с ними связаны самые сильные мои жизненные впечатления.

Картина «Ум, честь и совесть эпохи» (по совместному с В. Кузнецовым сценарию) была для нас ответственнейшей работой, ведь нашей творческой группе предстояло воссоздать на экране важнейшие страницы истории и современности, начиная с того великого момента, когда Владимир Ильич Ленин создал партию нового типа — партию большевиков, сегодня — Коммунистическую партию Советского Союза. О непобедимой армии коммунистов-ленинцев рассказывает этот фильм, снятый в год 60-летия Великого Октября.

«Дорогой отцов» (авторы сценария В. Кузнецов, В. Зац, Б. Тарасенко) — развернутое экранное повествование о комсомоле, верном помощнике партии коммунистов во всех исторических свершениях прошлого, настоящего, будущего. Многие поколения советских людей свои первые значительные шаги сделали в рядах ВЛКСМ, и посвященный 60-летию комсомола наш документально-публицистический фильм был задуман как коллективный портрет членов Ленинского Коммунистического Союза Молодежи.

Когда снимаешь такие фильмы, ощущаешь, как жизненный материал обогащает, если хотите, воспитывает всех членов съемочной группы. Думая об этом, понимаешь, что партия не только воспитывает советских людей на произведениях нашей литературы и нашего искусства, но и постоянно воспитывает самих художников — на опыте самой жизни. Это поистине благотворный, взаимообогащающий процесс!

...Кажется, совсем недавно начиналась десятая пятилетка, а сегодня вместе со всем советским народом мы, кинематографисты, готовимся рапортовать XXVI съезду КПСС о реальном вкладе социалистического киноискусства в строительство коммунистического завтра за прошедшее пятилетие. Все более серьезные, крупные задачи ставит перед собой советская кинопублицистика. Быть в рядах такого мощного творческого отряда — большая честь для кинематографистов каждой союзной республики. И мы, украинские кинопублицисты, будем счастливы, если зрители фильмов, выпущенных к XXVI съезду КПСС, примут в число активно действующих, работающих на общее дело картин такие ленты документалистов Украины, как «Живи, человек!» (автор сценария и режиссер А. Слесаренко), посвященную замечательным людям, о которых говорится в книгах Л. И. Брежнева «Малая земля», «Возрождение», «Целина», как фильм «Ленинский стиль» (автор сценария В. Кузнецов, режиссер А. Федоров) — о высокой преемственности традиций ленинского стиля жизни, отношений между людьми, как «Командармы индустрии» (авторы сценария А. Комарницкий, В. Сперкач, режиссер В. Сперкач) — о крупных и талантливых руководителях социалистического производства.

Полезность, действенность нашего труда проверяется в зрительном зале. Реакция зрителей показывает, насколько ясно, ярко и глубоко удается отразить на экране жизнь в основополагающих тенденциях ее диалектического развития.

К нашей общей радости реакция зрителей все чаще оказывается заинтересованной, ярко эмоциональной и точно соответствующей надеждам и замыслам авторов фильмов. А ведь именно к этому призывает нас партия, именно эта почетная миссия вдохновляет каждого советского кинематографиста на новые творческие свершения.

Киев

Каждый съезд открывал новые горизонты перед нашей партией и страной. Уверен, что таковым будет и предстоящий съезд, призванный определить стратегию и тактику борьбы на наступающем этапе коммунистического строительства.

Л. И. БРЕЖНЕВ

С. Медунов,
член ЦК КПСС, первый секретарь Краснодарского крайкома партии

Фильм о селе и его герой

Мы, советские люди, вправе гордиться своими успехами — успехами своей Отчизны. Руководимый партией коммунистов, ее штабом — Центральным Комитетом, советский народ выковал могучий экономический и оборонный потенциал страны, построил современную науку и культуру, создав благоприятные возможности для решения все новых и новых, все более сложных задач коммунистического созидания. Создается материально-техническая база коммунизма, совершенствуются общественные отношения, расширяется и углубляется социалистическая демократия, жизнь народная богатеет материально и духовно. Формируется небывалая в истории человеческая личность — личность гражданина коммунистического общества.

Минует несколько дней, и в Кремле соберется XXVI съезд ленинской партии — испытанного авангарда советского общества, вдохновителя и организатора наших побед. Историческое решение июньского (1980 г.) Пленума ЦК КПСС о созыве очередного съезда партии буквально всколыхнуло коммунистов, трудящихся Кубани, как и весь советский народ.

С огромным воодушевлением встретили кубанцы, приняв как программу к действию яркий и мудрый доклад на этом Пленуме Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР товарища Л. И. Брежнева: лидер нашей партии и страны, замечательный продолжатель дела Ленина в современную эпоху с научной ясностью и глубиной определил главные задачи Коммунистической партии и общества развитого социализма в связи с подготовкой к XXVI партийному съезду.

Дальнейшее развитие эти концептуальные положения нашли на октябрьском (1980 г.) Пленуме Центрального Комитета партии. Пленум подошел ко всем обсуждавшимся вопросам с широких партийных позиций. Рельефно раскрыв в своей речи тот непреложный факт, что минувшие годы подтвердили правильность экономической стратегии, выработанной на XXIV и XXV съездах партии, Леонид Ильич с принципиальной партийной откровенностью проанализировал те проблемы и узкие места, которые имеются в народном хозяйстве.

На Пленуме было подчеркнуто снова, что во главе угла работы партии лежит забота о благе народа, что это и есть самый партийный подход к делу. И среди вопросов, от которых

«Побег».
Режиссер Л. Менакер,
«Ленфильм»

«Под одним небом».
Режиссер И. Хамраев,
«Ленфильм»

«Ты должен жить».
Режиссер В. Чумак,
«Ленфильм»

зависит уровень жизни советских людей, на первое место Пленум поставил улучшение снабжения продовольствием, а следовательно— проблемы развития сельского хозяйства. Глубокий отклик в сердцах трудящихся Кубани, как и всех граждан нашей страны, нашло решение Политбюро ЦК КПСС о подготовке комплексной продовольственной программы. Мы прекрасно сознаем, какая историческая задача ложится в этой связи на плечи тружеников советского села!

Перед страной нашей встают новые грандиозные цели. Чтобы достигнуть их, нам прежде всего нужен мир. Мир на всей планете. Вот почему чувства искренней признательности и благодарности вместе со всеми советскими людьми выражаем мы, кубанцы, в преддверии XXVI партийного съезда нашему дорогому Леониду Ильичу Брежневу за его грандиозный, поистине титанический вклад в борьбу против военной опасности, за последовательно проводимый партией под его руководством курс на сохранение и упрочение всеобщего мира, разрядку международной напряженности — курс, высшая цель которого — покой и счастье каждого человека и всего человечества.

Каждый новый день ширит список трудовых успехов, которыми рабочие, колхозное крестьянство, интеллигенция Страны Советов встречают съезд родной партии. Беспримерный душевный подъем властвует и на Кубани — на бескрайних наших нивах и в заводских цехах, в научных лабораториях и в аудиториях вузов. Ударной работой, широким размахом социалистического соревнования труженики Краснодарского края выражают свою беззаветную преданность делу коммунизма, прочное нерушимое единство с партией Ленина. Все мы отдаем себе ясный отчет в том, что эта всенародная преданность и всенародное единство есть краеугольный камень всей нашей советской жизни, корень сегодняшних и залог завтрашних успехов социалистической Родины.

С нетерпением ждем все мы XXVI съезда партии, ибо знаем, что он, как каждый предыдущий съезд, откроет новые горизонты перед партией и страной. Подведя итоги свершенному народом за истекшие пять лет, высший форум советских коммунистов выработает стратегию и тактику коммунистического строительства на предстоящем историческом этапе. Наметит пути решения задач, выдвигаемых временем во всех сферах жизни — экономической, социальной, политической, идеологической, духовной.

Конечно же, достойное внимание будет уделено на съезде и животрепещущим проблемам литературы и искусства, как это имело место на XXIV и XXV партийных съездах.

Мы хорошо знаем, что столь пристальная заинтересованность в судьбах советской многонациональной художественной культуры, постоянная забота партии, Центрального Комитета КПСС и Политбюро ЦК о ее дальнейшем расцвете, интеллектуальном, нравственном, эстетическом развитии общества, о широком и всячески поощряемом доступе каждого человека к нетленным ценностям искусства, о духовном здоровье народа опираются на подлинно научный анализ закономерностей, действующих в развитом социалистическом обществе. С высокой партийной трибуны была сформулирована кратко и исчерпывающе ведущая тенденция: по мере нашего продвижения к коммунизму роль литературы и искусства возрастает.

И весь ход дел в литературе, театре, кинематографе и по «ведомствам» других муз за годы, истекшие после XXV съезда партии, — упрочение связей искусства с действительностью, растущее влияние художественных произведений на внутренний мир людей, углубление роли искусства в формировании новой, коммунистической личности — с неоспоримой вескостью подтверждает, насколько плодотворна культурная политика партии.

Я говорю об этом потому, что все происходящее в советском искусстве, как удачи, так и протори, кубанцы принимают близко к сердцу. Трудящиеся нашего края не мыслят жизни без хорошей книги, яркого театрального спектакля, берущей за душу музыки. Но, пожалуй, не ошибусь, если скажу, что пальму первенства большинство отдает экрану. Кино любит у нас и стар, и млад! 60-летний юбилей советского кинематографа был и нашим общим праздником, он широко отмечался в городах, станицах, аулах Кубани. Все мы с волнением и гор-

достью читали строки приветствия, адресованного Л. И. Брежневым советским кинематографистам: «Советское кино показало всему миру, что влияние и созидательная сила искусства многократно возрастают, когда оно активно участвует в общественной жизни своей страны, в борьбе за преобразование общества на основах социальной справедливости и подлинного гуманизма...

Деятели советского кино всегда были с партией, с народом, находились на передовых рубежах коммунистического строительства. Они создали талантливые фильмы, поразившие мир своей революционной новизной и художественным своеобразием, продемонстрировали, на что способен народ, поднятый Октябрем к вершинам творчества.

Советская кинематография оказала заметное влияние на развитие мирового прогрессивного киноискусства».

Да, заслуги советского экрана перед народом велики. Но велика и ответственность. Ведь усложняются проблемы, стоящие перед человеком, живущим в бурный XX век, перед советскими людьми, идущими в авангарде поступательного движения человечества, — а значит, усложняются и задачи нашего киноискусства, которое призвано запечатлеть черты нашего неповторимого времени, великие преимущества и достижения развитого социализма, красоту и силу советского характера, социалистического образа жизни, призвано осмыслить в художественной форме шаги истории.

Тематическая палитра советского кино широка. Каждое направление заслуживает большого, подробного разговора. Но одно из них имеет для нас, кубанцев, особый интерес и особую притягательную силу. Краснодарский край — одна из богатейших житниц Советского Союза. Большая часть жителей Кубани — это труженики сельского хозяйства: хлеборобы, рисоводы, чаеводы, виноградари, животноводы. Вот почему так пристрастны мы к тому, как исследует советский экран эту одну из главнейших сфер народной жизни: бытие и быт сегодняшнего нашего села; насколько успешно воссоздает образ кормильца страны — современного советского крестьянина.

Своими мыслями об этом мне и хотелось бы поделиться с читателями журнала «Искусство кино» в преддверии XXVI съезда ленинской партии.

Позволю себе напомнить, что, выступая на июньском (1980 г.) Пленуме ЦК КПСС, товарищ Л. И. Брежнев призвал нас, оценивая сделанное, бережно подойти ко всему положительному, что есть в нашей работе, а вместе с тем критически посмотреть на упущения и недостатки.

Современное село, перемены в его жизни — и кино

На современном этапе коммунистического строительства наша партия успешно решает в области сельского хозяйства две взаимосвязанные задачи: добиться надежного снабжения страны продовольствием и сельскохозяйственным сырьем и идти все дальше по пути сближения материальных и культурно-бытовых условий жизни города и села.

Еще на заре Советской власти В. И. Ленин неоднократно подчеркивал значение культуры в социалистическом переустройстве сельского хозяйства. В своей исторической работе «О кооперации» он указывал: «...наша задача состоит в культурной работе для крестьянства».

Огромный исторический путь — позади. Культурная революция, о которой писал В. И. Ленин, совершена советским народом.

Дальнейшее развитие мысли великого вождя применительно к новым условиям получили в трудах товарища Леонида Ильича Брежнева. «Не только производство, — сказал он с трибуны июльского (1978 г.) Пленума ЦК КПСС, — но и отношения между людьми, их быт, культура, психология, сознание являются предметом постоянного внимания партии. Одна из важнейших задач сегодня состоит в соединении сельскохозяйственного производства с культурой, понимаемой в самом широком смысле слова как культура труда, быта, человеческих отношений». Именно в такой диалектической взаимосвязи партия рассматривает и решает проблемы коммунистического строительства на селе.

Все возрастающая роль культуры в жизни сегодняшнего села — одна из характерных черт нынешнего этапа осуществления аграрной политики КПСС. Улучшение культурного обслуживания сельских тружеников, широкое приобщение их к духовным, эстетическим ценностям способствует подъему их трудовой и творческой активности, успешному выполнению экономических и социальных задач, поставленных XXV съездом партии.

Ленинские слова о том, что из всех искусств для нас важнейшим является кино, и по сей день определяют место и роль советских кинематографистов в дальнейшем подъеме культуры на селе, в удовлетворении все возрастающих духовных запросов сельских тружеников.

На селе кино — любимейший вид зрелища. У нас в крае на одного сельского зрителя в год приходится 22 кинопосещения. Каждого нового фильма с нетерпением ждут, потом долго обсуждают, спорят.

Одна из добрых традиций советского кино — умение ярко показать труженика-крестьянина, черты его подлинно народного характера, сделать его любимым героем широких масс. Вспомним персонажей таких фильмов, как «Член правительства», «Трактористы», «Свинарка и пастух», «Сельская учительница», «Кубанские казаки». В них живут энтузиазм и созидательный порыв первых пятилеток, трудовой подъем строителей новой советской деревни, обаяние ярких, самобытных характеров, утверждающих невиданные возможности для раскрытия личности при социализме.

Смело можно сказать, что событием не только кинематографической, но и общественной жизни стало появление фильма «Председатель» и его героя Егора Трубникова. Спросите сегодня любого сельского труженика, какой фильм о деревне за последние годы запомнился ему, произвел наиболее сильное впечатление, заставил в полную силу переживать и думать, и он наверняка ответит вам — «Председатель».

Но ведь фильму этому — 16 лет. А что же современное, сегодняшнее кино? Оно, признаться, не балует нас постановкой животрепещущих проблем, характерных для современного колхозного села, выявлением ярких, значительных личностей, занятых решением этих проблем. Сельская тема остается слабо освоенной советским кинематографом.

Сельские труженики занимают в нашем обществе особое положение. Говорить о современной деревне — значит говорить об образе жизни огромной части населения страны, о десятках миллионов людей, которые, не будем этого забывать, страну кормят. Они рано встают и поздно ложатся, работая в «цехе» без крыши, самоотверженно борются со стихийными силами природы. Как же говорит наше кино о специфических для этих миллионов людей проблемах? За последнее время киностудиями страны выпущено мало художественных фильмов на сельскую тему.

А в селе тем временем происходит невиданная перестройка — в плане экономическом, социальном и нравственном.

Сельскому хозяйству страны присущи сегодня значительные качественные сдвиги. Это рост технической и энергетической вооруженности, химизация и мелиорация земель, специализация и концентрация производства на основе межхозяйственной кооперации и аграрнопромышленной интеграции. Продолжается гигантская работа по индустриализации села. Деревня становится иной — сформировались новые условия труда, жизненный уклад, психология, потребности людей.

Чтобы не быть голословным, хотел бы привести несколько штрихов из жизни кубанского колхоза «Победа» Каневского района. Раскинулось это хозяйство на площади в 22 тыс. га. Доход в прошлом году составил 20,5 млн. рублей. В течение многих лет колхоз работает рентабельно.

В хозяйстве 300 тракторов, 120 зерновых комбайнов, 187 автомашин. Крупного рогатого скота — 11 тыс. голов, 7 тыс. свиней, 2 тыс. овец, ежегодно выращивается 750 тыс. голов птицы, в основном уток. Есть в «Победе» свой консервный завод на 3 млн. условных банок, кирпичный и маслозаводы, холодильник мощностью 4,5 тыс. тонн, инкубатор, где инкубируется за сезон 2,5 млн. штук яиц, строится тепличный комбинат.

В прошлом году культфонды в этом колхозе составили 570 тыс. рублей.

На нужды школ было выделено 100 тыс. рублей. Колхоз участвует в строительстве лечебных учреждений и приобретении для них дорогого современного оборудования, которое не всегда встретишь и в городской больнице или поликлинике.

Здесь выходит своя многотиражная газета, имеется Дворец культуры, три клуба, три библиотеки с книжным фондом 28 тыс. томов, работают клубы по интересам, кружки художественной самодеятельности, стадион.

Колхозные специалисты живут в благоустроенных квартирах. Колхоз помогает в строительстве индивидуальных домов колхозникам.

В 1950 году в хозяйстве был один специалист с высшим образованием, сегодня их 79. В основном это недавние выпускники и почти все они выходцы из «Победы». И сейчас по направлению колхоза в вузах обучается 23 стипендиата. Высшее образование есть и у свинарки Галины Федоровны Петровой. Уровень знаний, культура отражаются в характере ее труда: на ферме у нее всегда чисто, ритм работы четкий, дисциплина отличная.

Возглавляет колхоз Герой Социалистического Труда, депутат Верховного Совета СССР, кандидат экономических наук Вадим Федотович Резников. Это деловой, дальновидный, опытный организатор, смелый и ответственный руководитель, сочетающий в себе незаурядную человеческую личность, ум, знания, практическую хватку. И самое главное — умеющий за масштабными преобразованиями не терять из поля зрения конкретного человека.

Женятся молодые, родился ребенок — от колхоза вручаются подарки. В последнее воскресенье августа собираются старые колхозники на День ветерана — их возят по хозяйству, рассказывают, что нового появилось в нем, выступает перед ними председатель, потом все садятся за накрытый для чаепития стол, и оживает в рассказах стариков история колхозного строительства. Долго еще после каждого такого праздника вспоминают о нем и ветераны, и молодежь с волнением и гордостью. И молодые воспитываются на этом примере памяти и уважения к труду. Впрочем, у молодых свои праздники, и один из них, наиболее яркий, когда после жатвы принимают в колхоз новых членов — выпускников школы.

Таких хозяйств на Кубани немало. Экономика сельского хозяйства края за годы десятой пятилетки шагнула вперед. Основные фонды колхозов и совхозов Кубани увеличились почти в 1,5 раза, энерговооруженность труда — в 2,2 раза. Среднегодовой прирост валовой продукции сельского хозяйства на 7 процентов превышает достигнутое в предыдущей пятилетке. Возросла продажа государству зерна и других сельскохозяйственных культур, продукции животноводства. Среднемесячная оплата одного среднегодового работника сельского хозяйства с 1970 года возросла в 1,4 раза.

Современный герой — в жизни и в кино

Говоря о преобразованиях и сдвигах, происходящих на селе, мы вовсе не ратуем за отображение художественными средствами на широком экране и в цвете технологии выращивания пшеницы или создания животноводческого комплекса. Но в процессе внедрения нового возникают проблемы и острые столкновения. В таком противоборстве отстаиваются точки зрения и проявляются личности. Проходить мимо всего этого — значит обеднять и искусство, и зрителя, ибо в центре всех преобразований стоит человек.

В конце 50-х — начале 60-х годов, когда киноискусство стало активно всматриваться в отдельного человека, в его внутренний мир, его судьбу, когда кино стали интересовать конкретные детали быта и подробности бытия личности, появились хорошие фильмы, сделанные на сельском материале: «Простая история», «Чужая родня», «Дело было в Пенькове». Но их проблематика не выходила за рамки семейных конфликтов, интимных историй.

Сейчас нам уже мало камерного исследования на семейно-бытовом уровне. Сегодня назрела потребность более глубокого, всестороннего, масштабного исследования жизни сельского труженика. Для общественного самосознания необходимо раскрытие проблем совре-

менного села на новом, более высоком уровне — в социальной драме, соединяющей в себе не только драматическую напряженность, глубину психологического понимания характера, но публицистическую заостренность, гражданственность. И тут, надо сказать, кино еще неоправданно робко вторгается в суть проблем современной колхозной деревни, нерешительно, половинчато берется за исследование стоящих перед ней исторических задач, за анализ сложных конфликтов, за осмысление непростых производственных и социально-нравственных процессов. Это характерно и для таких стремящихся всерьез говорить о тружениках села фильмах, как «Близкая даль», «Жнецы», «Корень жизни».

Узкий круг жизненных наблюдений некоторых кинематографистов приводит к тому, что часто при просмотре фильма из жизни села испытываешь просто недоумение. Трафаретные конфликты и сюжетные ходы, языковые штампы, безликие герои — вот что, к сожалению, отличает многие «деревенские» фильмы. А рядом с сельским кинотеатром, где они демонстрируются, широко и величаво течет совсем иная жизнь, и между ней и ее экранным отражением «дистанция огромного размера».

Легко можно понять людей, которые с недоумением следят за разворачивающимися на экране «сценами из сельской жизни». Некоторые авторы таких «сцен» считают главным, чтобы герои «балакали» или «окали», чтобы на героине была повязана «по-деревенски» косынка, чтоб под лирическую музыку паслись кони на лугу и ровным строем шли комбайны на уборке — и «сельский» фильм готов.

В одном «производственном» фильме герой произносит фразу: «Ложь неэкономична». Думается, что ложь на экране, в частности в фильмах о селе, тоже нерентабельна. Любит еще наш кинематограф показать сельского жителя таким комичным, странным персонажем, не от мира сего, чьи чудачества выдаются за этакую сельскую первозданность, истоки нравственности, чистоту души, незамутненную цивилизацией.

Сельские труженики края с большим интересом ожидали широкоэкранную цветную кинокомедию «Трын-трава», которая снималась в нашем колхозе «Прогресс» Кавказского района. Однако фильм не стал, на наш взгляд, творческой удачей съемочного коллектива. В чем тут дело? Мне кажется, что основная причина состоит в том, что сценарию В. Мережко изначально была свойственна некая надуманность. Это и привело к тому, что современная Кубань и ее люди оказались представлены на экране как-то несерьезно, местами едва ли не водевильно. Деревня в фильме стала лишь фоном для развития любовной интриги. Не спасли положения и актерские работы таких известных мастеров, как С. Никоненко и Л. Федосеева-Шукшина. Кубанский зритель не принял картины — за четыре года со времени выхода на экран ее посмотрело незначительное число людей.

Мы помним не такие уж далекие времена, когда заводской цех или стройка также были лишь фоном мелодрамы. И кто бы мог подумать, что пройдет немного лет и те же зрители будут сидеть в кинозале, охваченные волнением, и с напряжением, будто идет детектив, следить за экраном, на котором несколько мужчин и одна женщина решают вопрос о премии для бригады строителей!

Чем это вызвано? Тем, что лучшие фильмы на темы производства непосредственно вторгаются в актуальнейшие процессы современности и говорят свое слово в осмыслении и анализе этих процессов, волнующих общество в целом и каждого из нас в отдельности. Факты жизни становятся фактами искусства.

Такое кино способно не только отражать современную жизнь, но и влиять на нее. Влиять через людей, которых заразили идеи фильма и которых он заставил размышлять не только в кинозале, но и на рабочем месте. Вот каких картин из жизни села мы ждем с нетерпением!

Прошу понять меня правильно. Я вовсе не ратую за «общий ранжир» для всех лент о селе, за то, чтобы все такие картины делались в жанре социально-художественного исследования. Отнюдь! Пусть процветают все жанры экрана — в том числе и посвященные деревне.

Какие же явления своей жизни хочет видеть на киноэкране сельский житель?

«На берегу большой реки». Режиссер Н. Гусаров, Свердловская киностудия

«Против течения». Режиссер Б. Халзанов. Свердловская киностудия

«Чрезвычайные обстоятельства». Режиссер Е. Васильев, Свердловская киностудия

Конечно же, с большим волнением он будет смотреть киноленту о том, как решаются злободневные проблемы сельского хозяйства. Однако, естественно, не о концентрации или специализации как таковой ждет он фильмы. А о том, как в процессе гигантской перестройки, какой является концентрация и специализация, совершающий ее человек меняет жизнь, меняет землю, меняет себя. С какими трудностями он сталкивается. Как преодолевает косность, инерцию, равнодушие. Как ошибается и ищет, как отчаивается, страдает, верит и побеждает.

Иной раз разговариваешь с колхозным председателем или парторгом, агрономом или бригадиром. видишь их заинтересованный, творческий, поистине государственный подход к делу, самостоятельность и принципиальность в отставании собственного мнения, слушаешь их образную меткую речь, с удовольствием ощущаешь юмор, лукавство и думаешь — вот ведь готовый герой, о нем бы кино снимать. Почему только таких людей столь редко мы видим на экране?

Наша Кубань богата специалистами, обладающими прекрасной профессиональной подготовкой, опытными организаторами и воспитателями. Богата самобытными личностями.

Если при выезде из Темрюка вы спросите, как проехать в совхоз «Азовский», у вас, наверняка, уточнят: «К Головченко едете?» Василий Иванович Головченко — человек в районе известный. Впрочем, на всей Кубани, во всем Союзе знают этого потомственного крестьянина, который носит на своей груди две Золотые Звезды Героя — за солдатский подвиг и хлеборобский труд. Плавневой окраиной Кубани был ранее Таманский полуостров, превращенный ныне в зону крупных виноградарских и рисоводческих хозяйств. На этой целине в 50-е годы и поднимал молодой директор свой совхоз. Уважает Василия Ивановича молодежь, тянутся к нему люди. Достоинство, спокойная уверенность в своем высоком предназначении — быть хозяином на земле, — подлинная интеллигентность отличают этого человека с трудной и прекрасной судьбой, которая так и просится на экран.

Искусство призвано исследовать личность в диалектическом единстве с ее делом. Если круто меняется производство, то меняются условия труда, быт, человеческие взаимоотношения, сам человек. Новые обстоятельства, обусловленные изменившимися принципами и методами хозяйствования, формируют и нового человека.

Кинематографистам, и в первую очередь сценаристам, надо глубоко изучать ту сферу жизни, в частности сельскохозяйственное производство, которую они стремятся отобразить. И изучать не в процессе съемок или встреч со зрителями за «круглым столом» по линии Бюро пропаганды советского кино, а серьезно и обстоятельно.

Искусство должно осваивать новые явления реальной жизни, исследовать материал, требующий специальных знаний. И тут не зазорно обратиться за консультацией к знающим людям — председателю колхоза, директору совхоза, парторгу, экономисту, социологу. Ведь не чураются помощи сведущих людей те, кто ставит исторические, военные и даже детективно-приключенческие ленты. Но что-то я не помню, чтобы в титрах встречалось имя консультанта председателя колхоза, например. Компетентен автор — тогда и детище его крепко стоит на ногах. В основе фильма лежит прочная конструкция, а не карточный домик, который может рассыпаться под одним прицельным вопросом знающего человека.

Часто авторы ищут конфликты, вымучивают характеры, придумывают изощренные повороты сюжета и не чувствуют свежего ветра жизни, не замечают, как многообразна, щедра на драматические коллизии и самобытные характеры конкретная действительность.

Какой накал научных споров, столкновений мнений специалистов сельского хозяйства разных уровней вызвало решение кубанских рисоводов в завершающем году пятилетки выйти на рубеж в 1 млн. 100 тыс. тонн риса. Сама история покорения кубанских плавней, самоотверженная битва земледельцев за этот урожай могут послужить основой для масштабного фильма.

Всем известен опыт Героя Социалистического Труда, лауреата Государственной премии

СССР знатного кубанского земледельца В. Я. Первицкого по механизации возделывания кукурузы и других сельскохозяйственных культур и получения высоких урожаев с применением аккордно-премиальной оплаты кукурузоводов за конечные результаты — количество и качество полученной продукции. Разве этот опыт, полный драматического борения нового со старым, открывший принципиально новую страницу в организации сельскохозяйственного труда, недостоин быть воплощенным в произведении киноискусства?! Еще пять лет назад сценарист Валентин Черных писал о своем намерении приехать к Первицкому, но пока эта идея не осуществилась.

Пример глубокого предварительного изучения темы дает опыт съемочной группы четырехсерийной эпопеи, посвященной 25-летию освоения целины, «Вкус хлеба». По признанию режиссера Алексея Сахарова, он и сценаристы В. Черных, А. Лапшин, Р. Тюрин пересмотрели километры хроники, перечитали огромное количество специальной литературы, встречались с десятками целинников. «В нашем фильме, — говорит режиссер, — ни один образ не мог родиться сам по себе, по воле чистого вдохновения...» В результате в фильме зритель видит не только исторический народный подвиг, колоссальный созидательный труд первопроходцев, добывавших целинный каравай, борьбу научных идей, но и незаурядные человеческие личности, драматизм людских судеб и их отношений. Страстная партийность, масштабность, художественная и событийная правда этого произведения никого не оставляют равнодушным. Все четыре фильма являют собой единое целое, в котором емкое понятие «хлеб» предстает перед нами в различных связях и жизненных ситуациях. Киноэпопея захватывает искренностью, взволнованной эмоциональностью, одержимостью героев, правдивой яркостью образов. Ее уже посмотрело около миллиона зрителей, или каждый пятый житель края.

Выход на экраны этой эпопеи обнадеживает. Хочется верить, что она откроет дорогу другим значительным произведениям киноискусства о земле и ее людях.

Примечательным событием явился, на наш взгляд, и выход на экраны фильма «Здесь, на моей земле» (автор сценария Борис Привалов, режиссеры-постановщики Владимир Досталь и Анатолий Чемодуров). Полгода группа работала в институтах, станицах, на полях Кубани. И вот фильм уже смотрят зрители, смотрят с сердечной благодарностью его создателям, ибо находят в нем узнаваемые черты действительности.

Быть может, профессионалы кинокритики найдут в этой ленте и недостатки, и упущения, и слабые места. И тем не менее мы, кубанские зрители, считаем фильм «Здесь, на моей земле», удачей.

Этот фильм, на наш взгляд, — успех съемочного коллектива. Прежде всего потому, что удалось решение основной задачи: создание достоверного и благородного образа главного героя — академика Луговенко. Артист Седов прекрасно справился с труднейшим делом. На наших глазах молодой двадцатипятилетний ученый, пройдя дорогу в четыре десятилетия, становится знаменитым академиком. Мы сопереживаем важнейшим этапам его жизни, его радостям и огорчениям. У фильма есть и глубинный пласт, очень дорогой всем кубанцам. Прототипом образа академика Луговенко стал всемирно известный кубанский ученый-селекционер Павел Пантелеймонович Лукьяненко.

Как творческую удачу в жанре документального кино оцениваем мы и недавно выпущенный фильм «Легка ли земля Кубани...» (автор сценария Галина Шергова, режиссер Лия Дербышева). Изучив сегодняшнюю жизнь Краснодарского края, авторы фильма воспели красоту и величие рабочих, хлеборобов, интеллигенции, превративших Кубань в цветущий край. Фильм активно служит делу патриотического воспитания трудящихся. Поэтому от всей души хотелось бы выразить сердечную признательность всему съемочному коллективу за чувство высокой ответственности, творческое отношение к делу, сопричастность к делам кубанцев.

Интерес к проблемам села в нашей стране — всенародный. И если художественная проза и публицистика, документальное и телевизионное

кино стараются (и очень часто на высоком художественном уровне) утолить этот интерес общества к проблемам сельского хозяйства, то об игровом кино этого пока сказать нельзя.

Это печально, потому что, когда художественный кинематограф остается в стороне от злободневных проблем, обходит своим вниманием горячие точки современной сельской жизни и подлинно нового героя, на престиже самого кино это сказывается отрицательно.

Коэффициент полезного действия кино как воспитательного орудия партии и советского общества

Высокохудожественные фильмы об актуальных проблемах советского села и его людях нужны всем нам — и горожанам, прочно связанным с селом, и тем, кто непосредственно трудится на земле, для того чтобы еще и еще раз достойно оценить и отобразить величие и важность сельского труда, благодарную признательность человечества сельскому труженику. И, конечно, они нужны для поднятия престижа сельских профессий в глазах молодых, тех, в чьих руках завтрашний день советской деревни.

Необходимо и впредь всемерно повышать роль кино как важного средства идейно-воспитательной работы партии. Мы вправе ждать от киноискусства большей социальной и художественной активности в раскрытии различных аспектов сельской темы.

Труженики села любят кино, верят ему, ждут от него не только развлечения, но и пищи для ума и сердца.

На Кубани жители, особенно крупных сел, не обделены культурой. Есть у нас в крае и сельские филиалы краевых театров, показывают свои спектакли народные театры, приезжают к колхозникам артисты филармоний, популярные певцы и ансамбли.

И все-таки самое любимое массовое зрелище — кино. Причем в жизни селянина каждый поход в кино отюнь не просто созерцательное общение с киноэкраном и его персонажами. На селе поход в кино — ритуал. Это ведь не только возможность увидеть фильм, но и с односельчанами пообщаться, и последнюю обновку показать, и новости колхозные обсудить. Особенно многолюдно у кинотеатра, если фильм о селе. Людям интересно увидеть, как же кинематографисты, наделенные мастерством и талантом, проницательностью художников, улавливают суть их проблем, своим зорким взглядом обнаруживают что-то новое в них, в окружающей их жизни и как в образной форме воплощают это на экране

По своей природе кино способно активно влиять на человека, воспитывать его, убеждать, моделировать поведение. Поэтому так важно, чтобы чутко, своевременно, остро реагируя на то новое, что происходит в современном селе, кино глубоко художественно и публицистически осмысливало действительность, дух времени, являло зрителю настоящего героя нашего времени, который бы стал ярким примером для подражания.

Особенно влияет кино на мировоззрение, поведение, манеры и даже речь молодых зрителей. И это не удивительно. Подсчитано, что сегодня почти половину кинобилетов в стране ежегодно покупают школьники. Ребята проводят в кинотеатре и перед телевизором столько же времени, сколько в течение учебного года в стенах школы.

Молодежный зритель, как правило, вольно или невольно подражает полюбившемуся актеру и его герою. И в этом случае трудно переоценить роль кино в формировании личности. Оно помогает молодому человеку определить его ценностные ориентации, выработать человеческий идеал.

Кино часто приходит на помощь авторитету учителей и родителей. Если любимые актеры создают образы привлекательных героев, то есть людей благородных, умных, отважных и решительных, то у молодежи возникает естественная потребность делать с них жизнь. Именно поэтому следовало бы постоянно помнить о том, что формирование бережного, заинтересованного отношения к земле средствами художественного кино — это формирование в молодых душах любви к Родине, к профессии земледельца. Сейчас, когда идет такое колоссальное омолаживание кадров сель-

ских специалистов, когда на родной земле остается все больше молодежи и ребята после школы целыми классами идут на фермы, как воздух нужны такие герои сельских фильмов, которые могли бы завоевать сердца молодых, увлечь их своим энтузиазмом, убежденностью, деловитостью. То есть нужны герои, на которых хотели бы быть похожи молодые, которыми хотелось бы им гордиться.

Сельскую жизнь надо показывать во всем ее многообразии и сложности, как она изменилась и как меняется под воздействием осуществления аграрной политики партии.

Главным персонажем фильма о сегодняшнем селе нам видится человек-борец со всеми его привлекательными сторонами и недостатками, с сильной волей и крепким (пусть сложным и противоречивым) характером, беспокойный и целеустремленный, человек большой профессиональной культуры и высоких духовных запросов, человек активной жизненной позиции.

Кинематографическое освоение современности, в том числе и сельской, изображение человека в сфере трудового творчества — дело сложное. Поэтому, на наш взгляд, усилия кинематографистов должны быть сосредоточены на самых актуальных процессах сельской жизни. В памяти народной остаются те произведения киноискусства, герои которых выражают передовые идеалы эпохи, несут в себе лучшие черты времени.

На призыв партии повышать эффективность общественного производства и качество работы, личную ответственность каждого за порученный участок земледельцы Кубани, как и всей страны, отвечают конкретными делами. Но ведь этот призыв в равной степени относится как к хлеборобам, так и к мастерам культуры.

Деятели советского киноискусства призваны своим творчеством активнее помогать сельским труженикам плодотворнее трудиться и духовно богаче жить. Образно и ярко было сказано об этом на июльском (1978 г.) Пленуме ЦК КПСС: «На нашем государственном гербе золотые колосья пшеницы. И это не случайно. Наш хлеб — это результат объединенного труда крестьянина, рабочего и интеллигента».

Мы пристрастны и требовательны к нашему киноискусству. Эти пристрастность и требовательность идут от любви и веры. Да, мы крепко любим кино и твердо в него верим, потому что советским художникам экрана всегда было свойственно горячее стремление отвечать своим творчеством коренным потребностям масс — будить мысль, глубже осознавать смысл нашей эпохи, правдиво показывать живые образы современников, укреплять в человеке благородные нравственные начала.

В лучших произведениях мастерам экрана удалось раскрыть суть нашей богатой и красивой социалистической действительности, нести зрителю идеи партии, сеять, по словам великого русского поэта, разумное, доброе, вечное — через интересное, увлекательное, захватывающее зрелище. То есть — вести с массовой аудиторией дружеский эмоциональный диалог, в котором мысль и чувство идут рядом.

Источник тем, кладезь образов героев советские кинематографисты видят в самой жизни, в нашей современности, в ее проблемах, противоречиях, в ее поступательном неудержимом движении. Именно в этом заключается, как было сказано на XXV съезде партии, живительный процесс обогащения искусства знанием жизни.

Все это дает нам право ждать от нашего любимого кино еще более активного вторжения в жизнь, освоения новых пластов безгранично богатой действительности.

Благодаря постоянным и последовательным усилиям Центрального Комитета партии, его Политбюро во всем советском обществе, сейчас господствует, по слову Леонида Ильича Брежнева, «творческий стиль работы...». И в этом — лучший залог того, что социалистическое искусство свою благородную миссию выполнит с честью.

Краснодар

Георгий Ортынский,
строгальщик Одесского завода тяжелого весостроения имени Старостина

Леонид Потапович,
строгальщик Минского завода автоматических линий

Валерий Барановский,
(журналист)

Раздумья у экрана

Кинематограф, и в этом его своеобразие как искусства, открыто и активно развернут в сторону гигантской массовой аудитории. Можно сказать, развернут ко всему своему народу и еще к миллионам людей во всем мире. Вот почему всегда важной и определяющей для развития искусства экрана была проблема успеха фильма у массового зрителя. Стремление к такому успеху и сегодня одна из важнейших задач, входящих в цельную идейно-творческую программу советского киноискусства. Программу, выработанную под мощным влиянием исторических партийных документов, посвященных идеологической работе, искусству кинематографа в особенности.

Конечно, вряд ли можно вывести единую формулу успеха, пригодную на любой случай. Да и успех успеху рознь. И когда мы заботимся о массовом успехе фильмов, мы имеем в виду успех подлинного искусства. Ознаменованный не только полными залами, очередями у касс и другими внешними приметами, но, прежде всего, высоким чувством общности со зрителем, сознанием того, что нравственный урок, которым отмечено каждое произведение истинного искусства, достиг своего адресата, заронил в души и умы людей искры разумного, доброго, вечного — искры нашего коммунистического идеала.

Иначе и не может быть. Ибо мы видим в советском кино одну из сил преображения жизни на земле, и потому только те произведения экрана остаются в коллективной исторической, эстетической памяти народа, которые отвечают высокой мерке такого успеха...

Именно поэтому мы обязаны хорошо знать своего зрителя, точно представлять себе его интересы и потребности, те требования, которые он предъявляет к искусству экрана. При этом отдавать себе ясный отчет: массовый зритель — вовсе не значит одинаковый, нивелированный.

А значит, немыслим сегодня здоровый, развивающийся кинопроцесс без действенной, постоянной «обратной связи» со зрителем. Только такая обратная связь способна дать нам знание о зрителе, информацию к размышлению и творческому действию. Тем более что буквально за последние несколько лет киноаудитория страны в целом чрезвычайно изменилась, ее интересы ощутимо углубились, требовательность — обоснованная! — к искусству растет с каждым годом. В этом заключается феномен современного зрителя.

Право и обязанность советского кино, его мастеров и работников — вести с нашим зрителем-современником живой и уважительный диалог без намека на «снисходительность», без скидок, по самым высоким критериям искусства и жизни.

Наш сегодняшний собеседник давно уже не смотрит все подряд, он по-хорошему пристрастен, он умеет и любит вдумчиво анализировать фильм, вдумчиво определяет меру проникновения кино в жизнь, отдавая себе отчет, что перед ним не просто зеркальное отображение действительности, но особый феномен искусства, живущий по своим законам; он, зритель, склонен размышлять над проблематикой и поэтикой современного экрана, над происходящими здесь процессами, над взаимоотношениями героев.

Сегодня, в номере журнала, выходящем в канун XXVI партийного съезда, мы предлагаем вниманию читателей разговор о проблемах экрана, который наш корреспондент Валерий Барановский ведет с Георгием Ортынским, строгальщиком Одесского завода тяжелого весостроения имени Старостина, и Леонидом Потаповичем, строгальщиком Минского завода автоматических линий.

Наши собеседники — давние и добрые друзья, хотя видятся в общем-то редко — работа, расстояние... Но ездят друг к другу их дети, солидарны между собою жены, часты междугородные звонки. Обе семьи искренни и единодушны в симпатиях своих, безгранично хлебосольны, всегда рады гостям, особенно если намечается обстоятельный, долгий, хороший разговор. Царит в этих семьях теплый, трезвый уют. Все — и взрослые, и дети — ироничны (каждый по отношению к себе, главным образом), охотно и весело подыгрывают один другому в необидных розыгрышах, и чувство юмора считают необходимым, а в трудных обстоятельствах — спасительным свойством.

Впрочем, Георгий Владимирович Ортынский и Леонид Иванович Потапович не просто друзья, они — единомышленники. Быть может, именно потому, что заняты одним делом, что труд строгальщика полагают не столько профессией, сколько своеобразной философией. Знаете ли, заготовка огромна и тяжела, станок занимает чуть ли не гектар, резцы в руку толщиной. Пока неповоротливую, в сотни килограммов, махину пристроишь на место да выверишь все углы, пока убедишься в том, что положение ее верно и можно с чистой совестью запускать машину, пока проделаешь все эти операции с приобретенным за годы автоматизмом, неизбежно настроишься на особый мыслительный лад. Такое уж это рабочее место. Где-то высоко над головой монотонно шаркает резец, и чтобы понять, какие там успехи, нужно взбираться чуть ли не на второй этаж. Идет же там, наверху, обработка по самому высокому классу чистоты и точности и с весьма значительной, несмотря на кажущуюся неспешность происходящего, скоростью. Скорость же эта, чистота, точность и еще многое другое — результат усилий Потаповича, Ортынского, их коллег и товарищей во многих городах страны. Вот это и есть то главное, что сближает их всех, даже роднит. Они — рационализаторы.

Это не случайные авторы одного-двух «рацев», а последовательные преобразователи производства или — слуги прогресса. «Меня нельзя остановить, — шутливо заявляет иногда Г. Ортынский, — ведь я служу прогрессу, а подставлять ножку мчащемуся на всех парах поезду занятие бесполезное, себе дороже...»

Внешне они разные. И характеры как будто не слишком схожи. Л. Потапович сдержаннее, мягче, тише своего друга, хотя если вовлечь его в принципиальный спор, постепенно так накалится, что лучше не подходи — обожжешься. Лицо у него широкое, спокойное, с несколько отвлеченным выражением глаз. У Ортынского же оно — все в веселых углах, длинное, поразительно живое: подбородок, губы то и дело подрагивают, словно от сдерживаемого смеха; глаза цепкие и хитры до чрезвычайности, а чтобы не видно этого было, прячутся под клочковатыми, светлыми бровями.

И все же при всех различиях в этих людях столько общего, что говорить о них порой хочется как об одном человеке. А человека этого невозможно себе представить безмятежно подчинившимся ходу событий. Он обязательно должен в них ввязаться, ибо ни к чему на свете не может относиться иначе, чем как к своему, глубоко личному, глубоко интимному переживанию. Ему и палки в колеса вставляли, однако позиций он не сдавал и, несмотря на синяки да шишки, вектор его интересов непременно оставался направленным к людям. от «моего», которым он всегда щедро делился с ближними, к «вашему», на что он никогда не претендовал, но старался по крайней мере помочь нуждающимся советами, ибо считал и считает — лишь так приобретает реальное наполнение главное понятие: «наше», общественное.

И, заметьте, при этом он никогда не принадлежал к опасному типу инициативных пролаз, которые приносят своим непрошеным вмешательством в чужие дела немалый вред. Нет, наш герой, как правило, оказывается компетентным в начатом им споре — в принципе он может разобраться во всем, такова структура его мышления. Дело же он знает, как немногие. Ну а о жизни и смерти, любви и долге волен рассуждать каждый.

Итак, человек этот взял на себя в жизни активно наступательную роль. Он, как и большинство нынешних жителей Земли, родился и

вырос в эпоху НТР. Но если для иных это обстоятельство ровно ничего не значит, для него оно является определяющим. Он историческое течение времени ощущает физически. Нарастающее ускорение прогресса воспринимает, если можно так выразиться, всей кожей. В нем странно и привлекательно сплавлены рационализм, стремление все взвесить, подвергнуть строгому расчету и возвышенное, эмоциональное отношение к самым сухим материям. Это сродни столкновению в нем изрядной доли автоиронии и не меньшего желания принять участие во всякой дискуссии, чтобы придать ей справедливое направление...

Стоп. Я слишком увлекся. Пора возвратить действующим лицам их имена. А для того, чтобы картина сложилась исчерпывающе полная, попросту перечислим общественные занятия и обязанности Л. Потаповича и Г. Ортынского, те, которые взяли на себя они в силу перечисленных уже свойств характера, в силу своего мировоззрения передовых рабочих.

Леонид Потапович — заслуженный рационализатор БССР, председатель Совета новаторов Минска и Минской области, председатель Научно-методического совета по пропаганде передового производственного опыта при Минском отделении общества «Знание», член правления республиканского отделения общества «Знание», член правления Всесоюзного общества «Знание», лауреат медали С. И. Вавилова, высшей награды этого общества — «За выдающийся вклад в дело пропаганды научных знаний». Он рабкор газеты «Звязда» и «Советская Белоруссия», член редколлегии журнала «Промышленность Белоруссии», автор нескольких брошюр, награжден медалями и дипломом Почета ВДНХ СССР.

Георгий Ортынский — заслуженный рационализатор УССР, председатель Совета новаторов Одесской области, член правления республиканского отделения общества «Знание», член республиканского совета ВОИР, кандидат в члены Укрсовпрофа, автор трех брошюр, награжден многими медалями и дипломом Почета ВДНХ СССР; председатель зрительской секции при Одесском отделении Украинского театрального общества.

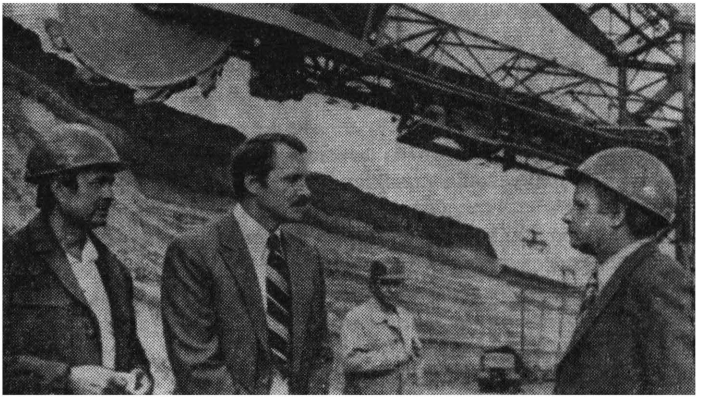
Валерий Барановский. Современность... Современный... Понятия, получившие нынче широчайшее распространение. Вот об этом и хотелось бы сегодня сообща с вами поразмыслить. Мы говорим: современная техника, современная идея, современный рабочий, современный фильм, герой... Перелистайте годовые подшивки газет. Что такое современный уровень производства; каков он, современный руководитель; в чем состоят современные методы воспитания, каковы характеристики современного стиля мышления и т. д. и т. п. Такого рода словосочетания стали для нас настолько привычными, что мы порой не задумываемся над тем, насколько точно их употребляем, хотя чисто интуитивно пользуемся ими, по-видимому, правильно. Согласно толковому словарю — да вот Ушакова хотя бы, — «современность» — это «текущая жизнь», «действительность современной эпохи», а «современный» — «стоящий на уровне века, не отсталый, отвечающий материальным потребностям, общественным, культурным запросам настоящего времени». Как видите, сказано кратко, но несколько тавтологично, ибо такое определение сразу отсылает нас к выяснению первоначального вопроса: в чем состоят запросы времени, например?

Словари словарями, а общество, стоит ему сосредоточиться на самых насущных задачах собственного развития — в области ли экономики, хозяйственного строительства, в области ли идеологической или, скажем, художественной деятельности, — неизбежно берется за практическое толкование сути сложнейшего понятия «современный». Именно стремление поставить любую общенародную проблему современно и найти современный же способ ее разрешения отличает и работу каждого пленума, съезда нашей партии, пронизывает содержание каждого партийного документа.

Искусство творчески осмысливает, отражает действительность во всем ее живом многообразии, а следовательно, и те идущие под знаком современных исканий процессы, которые способствуют общественному прогрессу, формируют личность нового человека. Успехи, достижения нашего кино были по достоинству

«Берем все на себя». Режиссер Е. Шерстобитов, Киностудия имени А. П. Довженко

«От Буга до Вислы». Режиссер Т. Левчук, Киностудия имени А. П. Довженко



«Платон мне друг». Режиссер Б. Шкурин, Киностудия имени А. П. Довженко

высоко оценены XXV съездом КПСС. Сегодня, в преддверии XXVI съезда нашей партии, когда кинематограф итожит приобретенное на пройденном пути, хотелось бы попросить и вас оценить свой зрительский опыт. Современность и экран. Современный герой... Вряд ли мы с вами развяжем все узлы необыкновенно трудной темы. И все-таки давайте попытаемся взглянуть на то, что принесло нам кино в последние годы, именно с этой точки зрения.

Леонид Потапович. Идея интересная, но... Видите ли, ни я, ни Георгий Владимирович не можем считать себя достаточно активными, так сказать, последовательными кинозрителями. Что-то мы видели, многое пропустили — времени катастрофически не хватает. Так что не посетуйте, если мы покажемся вам слабо информированными. Кроме того, мы не знатоки киноискусства, хотя, готовясь к разговору, и постарались получше познакомиться с вашим журналом. Если вас все это не пугает, что ж, попробуем разобраться.

Логичнее всего, я думаю, было бы начать с фильмов на производственную тему. Это наш материал, здесь мы — на своей территории. А если рассуждать о современности, то где же это качество может да и должно проявиться как не в «рабочем» фильме?

Георгий Ортынский. Только, прошу тебя, не употребляй этих терминов — «производственные», «рабочие» картины... Первые, насколько я понял из газет, — об ИТР и служащих, а вторые — о рабочих от станка, вроде нас с тобой. Ладно. Оставим свои персоны в стороне. Но в какую рубрику отнести «Твоего современника», к примеру? Понимаете, на экранах все больше появляется тех самых «рабочих» фильмов, в которых каждый персонаж будто с потолка сошел. Механизм тут, мне кажется, такой. К чему рисковать со всякими, к слову сказать, современными проблемами? Не лучше ли поставить безобидную «рабочую» картинку с набором правильных и ничем не подкрепленных лозунгов, а заодно в своем послужном списке нарисовать палочку — мол, «охвачен» рабочий класс. Если я не прав, прошу извинить. Меньше всего я хотел бы кого-нибудь обидеть. Но когда читаешь наши газеты и журналы, просто диву даешься — сколько, оказывается, снято у нас фильмов о людях труда, да замахи все какие! А задумаешься, и приходят одни и те же названия. Прочее, стало быть, и вспоминать незачем.

Л. П. Погоди. Мне пришлось недавно поспорить по этому поводу с умным, знающим, но раздраженным человеком. Он все твердил: «На заводе — завод, домой придешь, включишь телевизор — опять завод, в кинотеатр купишь билет — снова. К чему? Я же все это лучше их знаю!» Вроде бы все правильно. А ведь если разобраться, не прав он. Во-первых, того, что происходит с героями лучших фильмов, он никогда не переживал, на поступки, равные их поступкам, никогда не отваживался. Кроме того, он совершенно ошибочно сводит всю суть этих картин к решению чисто производственных задач. Отчего же у него такое ощущение? Не оттого ли, что этих фильмов, действительно, очень много? Но самые интересные я видел... Давай-ка загибать пальцы. «Твой современник», «Здесь наш дом», «Человек на своем месте», «Самый жаркий месяц», так? Дальше — «Старые стены», «Собственное мнение». И, наконец, — знаменитая «Премия» и «Обратная связь». Все. Двух рук вполне хватило.

Г. О. Добавь в таком случае для ровного счета хороший телефильм «День-деньской» и незабываемую «Битву в пути»...

Л. П. Согласен. Все эти фильмы я помню до сих пор. Мне могут сказать, что они неравноценны. Наверное, так оно и есть. Некоторые из них мы встречали с восторгом, другие, вроде «Самого жаркого месяца», прохладнее. Но равнодушно пройти мимо них было невозможно. Понимаете — они обращали на себя внимание, просто кричали о себе, требовали твоей реакции. О них тогда говорили, спорили на всех углах. Просто нельзя было не пойти в кинотеатр. Но других-то, новых, которые можно было бы поставить с ними в один ряд, что-то не видно. Это бесспорный факт. Картин, о которых только что упоминал Георгий Владимирович, этих самых «рабочих» фильмов, я практически не смотрю. Разве что по телевизору и с большим опозданием. Да и жалеть не при-

ходится. Знаете, работы слишком много, чтобы зря тратить время. Вот недавно, сидя в домашнем кресле, увидел «День приема по личным вопросам» — повторяло телевидение — и, честно говоря, расстроился. Чересчур уж многозначительно все это. Такие фильмы очень быстро испаряются из памяти вместе с усталыми своими героями в огромных прокуренных интерьерах... то бишь, кабинетах.

В общем, мне кажется, иллюзия перепроизводства в «производственной теме» объясняется масштабом, размахом, значительностью нескольких картин, за что кинематографистам, конечно, низкий поклон. Но мы должны признать, что эта тема слегка забуксовала...

В. Б. Не так давно журнал вел обстоятельную дискуссию о состоянии «производственной темы» в кино, о стоящих перед ней задачах, перспективах ее развития. Повторяться не хотелось бы. Поэтому я прошу вас назвать главное, на ваш взгляд, приобретение, сделанное кинематографом, в связи с появлением на экранах острых, новаторских фильмов, о которых зашла речь.

Г. О. Если я скажу, что меня как рабочего человека, как современного, надеюсь, человека в значительной степени воспитало кино, это не будет преувеличением. Пожалуй, столкновение Бахирева с Вальганом в «Битве в пути» значило в моей судьбе не меньше, чем школа, учеба у добрых людей, которых я, к счастью, встречал немало...

Л. П. А разве менее сильное влияние на нас оказал «Твой современник»? Правда, этот фильм мы увидели уже зрелыми людьми. Но я никогда не забуду ощущения счастья, которое испытал, когда услышал ответ Губанова корреспонденту американской газеты в финале картины. Помните, на вопрос: «Что же вы будете делать?» — он отвечает: «Строить!» И тут же развивает свою мысль так, что становятся смешными, неуместными мыслишки о личном благополучии. Они попросту не вяжутся с громадностью его ответа. Губанов говорит: «Когда строишь коммунизм, все равно, какую должность занимаешь»... Не ручаюсь за точность фразы, но смысл ее я передаю правильно. Вдумайтесь в эти слова. Вот это человеческая крупность! Этому можно позавидовать! Такое отношение к окружающему, к себе, такое понимание своего места в обществе нужно нажить, выстрадать...

Г. О. Главное в этих фильмах — нравственный урок, который они нам преподносят. Ведь людям в конце концов все равно, что такое «каэтан» и как его делают. Зато для зрителей, для меня лично принципиально важно, почему Василий Губанов решается на шаг, угрожающий его карьере. Он идет на это ради истины, деловой, государственной истины, ради государственных интересов, которые он ставит превыше всего. А ведь ему противостоит не враждебная точка зрения, когда бороться все же легче: вот — враги, а вот — свои, и наше дело правое. Нет, перед ним стоял друг, вчерашний соратник, секретарь обкома, со своей болью за людей, которые окажутся обманутыми в лучших надеждах: не будет комбината, не будет города, транспорта, жилья, счастья, не забьет ключом жизнь, а будет по-прежнему тихонько поскрипывать провинция. Труднейшее положение, не приведи господи... А он решился. Потому что коммунист, сын коммуниста.

Точно так же нам, сидящим в зале, в принципе безразличны тонкости производственного процесса на заводе, куда судьба забросила инженера Чешкова. Нас берет за живое, что впервые открыто, во весь рост поднялся деловой человек, лишенный сантиментов, которые так часто — увы! — служат прикрытием для самой элементарной демагогии и технической неграмотности. Знаете, иной кричит о своей любви к людям, кадровым рабочим, а дело киснет. Я лично в ту пору воспринял линию Чешкова как правильную коммунистическую позицию. Лишь много позже начал замечать тот рационализм, который поначалу обрадовал. Но ведь и это связано с течением жизни, и это, так сказать, нравственный урок фильма.

Наконец, нам недосуг разбираться в том, что там в тетрадках у Потапова. Явился он с этим на партком — вот что дорого!

Л. П. «Премия» у меня и моих товарищей вызвала ощущение праздника. Я ее сразу воспринял не только как фильм. Нет, у меня бы-

ло такое приподнятое чувство, будто я действительно познакомился с этим человеком, с Потаповым, будто все это случилось на моем заводе, хотя у нас совсем другое производство и этих проблем нет. Даже мысль мелькнула — все, теперь так, за здорово живешь, от некоторых наших бед никто не сможет отмахнуться. Первый шаг сделан. Теперь и другие посмелее станут, да и честнее тоже — фильм-то не только о трезвом расчете говорит, он еще и о совести...

Мы с Ортынским вчера в «Искусстве кино» читали беседу журналиста Владимира Глотова с ленинградским рабочим Анатолием Гавриловичем Солипатровым. Интересный у них получился разговор. Но одно место меня насторожило. Солипатров замечает, что на экране действуют чаще всего фанатики, бойцы по натуре своей, которым и сил не занимать, и решимости идти до конца хватает, что перед такими личностями и преклоняться можно, но вот, мол, в обыденных условиях все обстоит несколько не так. Что, спрашивает он, делать самым обыкновенным людям, которым потаповский, так сказать, груз не по плечу? Ну, а к какой категории отнести того же Потапова? Что-то на роль «сильной личности» он не тянет. Нормальный совестливый, честный человек, хороший рабочий, но уж никак не «гигант духа». Пусть простит мне Анатолий Гаврилович, но он впадает в другую крайность. Кто они, его «обыкновенные люди»? Если они ничем не выделяются из однородной массы, если они во всем всем подобны, то к чему они нам как персонажи кино? Ведь в произведении искусства, по-моему, интересен именно выход за пределы устоявшихся и часто консервативных отношений. Или же — смелый, талантливый характер в знакомой ситуации, которую он, в силу своей талантливости, подстегивает, заставляет решительно измениться. Что же касается борьбы, она всегда будет способствовать зарождению нового — взглядов, философий, технологий. От этой диалектики никуда не денешься. И меня она не пугает и не удручает. Хочется просто засучить рукава...

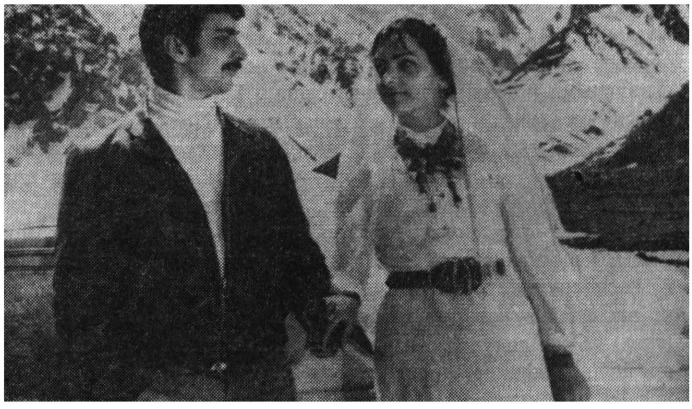
Г. О. Вы спрашиваете, что нам принесло кино? Да ведь мы все это на себе испытали, все мы это пережили и часто именно фильм подсказывал если не выход, то достойную позицию в каком-либо конфликте. Может быть, потому, что эти фильмы — художественные события, их появление привело к рождению в реальной жизни Губановых, Чешковых, Бобровых, Потаповых... Хотя, знаете, у нас на заводе мы Потапова в бригадиры сегодня не взяли бы...

В. Б. Отчего же так сурово? Ведь вы только что восхищались им...

Г. О. Я и сейчас того же мнения. Но в бригадиры он не годится. Помните его аргументы? Мы отдаем эту премию, потому что рабочему она невыгодна, она нас по карману бьет, мы больше потеряли... А ведь пора уже от современного рабочего услышать другое: мы государству не додали, государство столько-то потеряло, наш простой обошелся ему во столько-то тысяч рублей. Только когда государство богато, сыт и каждый из нас. Все это я так и выложил Олегу Ефремову, когда его театр репетировал в Одессе «Протокол одного заседания». Он ничего, не возражал...

Л. П. Считай, что ты его убедил, хотя мне твоя правота абсолютной не кажется. В тебе говорит темперамент. Что бы там Потапов ни произносил вслух, думал-то он о государственной пользе... И это очень важно, что авторы не пытаются каждую мысль разжевать и в рот положить. Они обращаются с нами на равных. Проблемы же, которые они поднимают, и вправду актуальны. Вот в этом-то, по-моему, и состоит современность хорошей производственной картины.

В. Б. Итак, мы установили: один из источников силы общественного воздействия этих фильмов состоит в том, что они выдвинули на первый план героев, наделенных высочайшей степенью социальной активности, напряженно мыслящих, энергично действующих — без суесловия и мелочной возни. Согласны? Тогда в связи с этим я напомню вам слова Леонида Ильича Брежнева: «Ничто так не возвышает личность, как активная жизненная позиция, сознательное отношение к общественному долгу, когда единство слова и дела становится повседневной нормой поведения. Выработать



«Снежная свадьба»
Режиссер В. Иванов,
Киностудия
имени А. П. Довженко

«Вторжение».
Режиссер В Новак,
Одесская киностудия

«Цветы луговые».
Режиссер В. Лысенко,
Одесская киностудия

такую позицию — **задача нравственного воспитания».** И действительно, именно такое авторское кредо делает эти фильмы особенно созвучными идеям сегодняшнего дня... Но вернемся чуть назад. «Твой современник», «Премия»... Это уже состоялось. А что, по-вашему, дальше?

Л. П. Давайте поразмыслим... Лучшие из фильмов «производственной темы» — это фильмы выдающегося, яркого поступка героев. А поскольку вдруг оказывается, что многие из зрителей о чем-то подобном тоже подумывали, да не додумали и смелости, скажем прямо, не хватило, реакция зала оказывается далеко не будничной. Однако — не знаю, согласитесь ли — сила этих фильмов постепенно начинает оборачиваться их слабостью. Что общего в этих сюжетах? События чаще всего замыкаются на поступке. Дальше зритель волен фантазировать сам. Это будоражит. Будит воображение, ничего не скажешь. Но когда этот прием в том или ином виде повторяется в десятый раз, взрывоподобность ситуации несколько ослабляется. Смотрите — поступок стал главным средством исследования характера в «Твоем современнике». Так? Именно поступок Семена Боброва, предложившего себя в председатели колхоза, «держит» фильм «Человек на своем месте». На поступке Потапова начинается и заканчивается «Премия». И вот наступает некоторая усталость от фильмов-поступков...

Г. О. Возможно, дело еще и в том, что эти картины слишком рациональны, сконструированы, если хотите... Они будят мысль, и это, конечно, вызывает эмоции. Но все эти люди — и Чешков, и Бобров, и Потапов — в большей или меньшей мере схематичны. Одинокая героиня Л. Гурченко из «Старых стен» погоды не делает. Поймите меня правильно. Такие сюжеты — интеллектуальные, рассудочные (называйте их, как хотите) — были еще вчера, еще сегодня очень нужны. Они уничтожали штампы. Наиболее стойкие, въедливые. Подчас в старых фильмах рабочий был умнее и директора, и министра, и вообще всех на свете, только потому, что «представлял» рабочий класс. Новые фильмы оказались тесно связанными не с выдуманной, а с действительной жизнью, со всеми ее сложностями. Но интересовала их преимущественно ее деловая сторона. И потому с характерами в них оказалось туговато. Эти фильмы — логические схемы, наподобие идеи о равномерном прямолинейном движении, к примеру. Такого движения в натуре не наблюдается. Но с помощью подобной идеи мы получаем представление о действительном положении вещей в реальности. Ну а если говорить о кино, получаем понимание правды жизни.

В. Б. Это очень любопытная аналогия, но, быть может, не стоит нам быть столь категоричными. Возможно, перед нами новый, нетрадиционный способ изображения человеческой личности, где главная пружина развития характера — движение мысли персонажей, где индивидуальные их черты проглядывают в стиле мышления, в публицистичности самовыражения, что, кстати, вызывает симпатии зрительного зала. Ну, а кроме того, ни Потапову, ни Боброву или Губанову, ни другим героям этого кино все-таки нельзя отказать в какой-то степени психологичности.

Л. П. Видите ли, ведь мы сейчас уходим от частностей. Наша цель, как я ее понимаю, состоит в том, чтобы выдвинуть гипотезу о том, почему сегодня нет картин под стать той же «Премии»? Так вот, я сейчас выражусь, пожалуй, не менее запутанно, чем Ортынский, но постараюсь схватить суть. Перед нами открывается определенная диалектика. Эти образы в момент своего появления на свет представляют собой в комплексе что-то вроде теоретического предвидения в науке. То есть характеры эти отчасти придуманы, они — плод теоретизирования авторов. Но ведь такое теоретизирование разворачивается не на пустом месте. Оно — мотивированный, обоснованный прогноз новых, современных социальных отношений. Проходит какое-то время, и они становятся объективной реальностью. Это, по-моему, уже произошло. Очень быстро. И скорость этих изменений во многом зависела от кино, хотя созданием таких характеров занималось не только кино и вообще не только искусство.

Г. О. Вот-вот... И наступило таким образом

время вернуться к нашим земным делам. Теперь характеры эти должны укорениться и развиться в почве народной, естественной. Недаром Солипатров говорил, что не очень представляет себе, какие реальные условия сформировали Потапова и его бригаду. Иначе говоря, мы ждем встреч с фильмами, где психология героя — рабочий ли он, управленец ли — была бы углублена, тщательно разработана. По-моему, кино переживает какой-то переломный момент...

В. Б. И в сегодняшней трактовке кино, среди фильмов, вышедших в последнее время, вы не находите ничего обнадеживающего?

Л. П. Ну почему же... Кое-что, мне кажется, уже намечается. Я имею в виду по крайней мере «Вкус хлеба». Не знаю, как Ортынский, но я считаю, что в киноэпопее образ человека труда получил развитие. Правда, картина чуточку расплывчата, многословна. Но есть в ней поразительные находки, которые сближают вот эти два полюса — рассудок и эмоции. Из этих-то противоположностей и сплавлен характер директора целинного совхоза Сечкина Сергеем Шакуровым. В нем, между прочим, хоть отбавляй потаповской честной стойкости, бобровского делового лукавства, но при этом он сам по себе, ни на кого не похож. Он — яркая индивидуальность, несмотря на то, что нам ясно видна его родословная. Удача этой работы, по-моему, связана с тем, что очень точно найдены штрихи, детали, которые подчеркивают психологическое состояние Сечкина в разных, иногда трагических для него условиях. Вспомните хотя бы о подшивке газет, которую он колотит покалеченной на фронте рукой: во-первых, чтобы не усыхала, во-вторых — когда вообще жить невмоготу, а надо... Нет, первые шаги уже сделаны и неплохо. Хотя, вероятно, это не единственный путь. Строительного материала для создания характера современного героя вполне достаточно. Л. Голованов в книге «Соперники резца» пишет, что на режущей кромке инструмента сосредоточилось одиннадцать независимых теорий. Одиннадцать проблем на острие железки, режущей железо! Пусть это грубая аналогия, но все-таки сколько же их тогда в точке соприкосновения человека с обществом!

Г. О. А что! Хоть нашего брата возьмите, рационализатора... Вы поймите, я не хвастовства ради... Но чем не новая формация — мои дорогие товарищи? Ведь это же люди из завтрашнего дня. Мне кажется, Потапова даже опередил Петр Иванович Тащеев, мой земляк, который, хоть и солидную пенсию получает и мог бы спокойно рыбку ловить, каждый день является по месту прежней службы и трудится не за страх, а за совесть. Леонид Ильич на встрече со своими избирателями в феврале прошлого года сказал, что слова «должность» и «долг» одного корня и нужно всегда помнить о своем долге перед народом — служебном, партийном, человеческом, какую бы должность ты ни занимал. Именно таков Тащеев. Ему предлагают санаторий — отказывается. Говорит: в санаторий должны ездить больные, а я здоров. А на днях заявился в профком и сообщил, что в отпуск будет уходить в очередь со всеми, по скользящему графику. Какой отпуск, какой график? Он ведь пенсионер. Это вам как? Его жена только руками разводит. Я его понимаю, говорит, и уважаю, сама так стараюсь, но это очень трудно.

А наши жены! Это же совершенно особенный народ. Знаете, рационализатор в семейной жизни человек крайне неудобный, несмотря на все льготы, которые дает ему государство. Занят выше головы, по лекциям ежедневно носится, возвращается усталый, еле ноги волочит. А тут еще домашняя работа — кое-что почитать надо, да и брошюры не просто так пишутся, прочие долги за плечами висят. А кроме того, тащит, бывает, рационализатор за собою воз неприятностей. Ведь не перевелись еще типы, которые всякое новшество принимают в штыки. Им неохота мозгами шевелить, им, бедовым, прогресс поперек горла становится. Думаете, мне в свое время не кричали вслед и даже на собраниях: «Отдай сто рублей! Ты залез в мой карман!» Нормы-то и расценки в связи с внедрением рационализаторских предложений пересматриваются... Что тогда жене пришлось пережить и не спрашивайте. Однако выдержала. У нас с ней, понимаете ли, в самом начале договор со-

стоялся. Я ее так прямо и спросил: «Ты меня на сколько берешь? Если на одну пятилетку, ладно. А если надеешься, что я еще пару пятилеток протяну, тогда береги, как полковое знамя...» Шутки шутками, но в НТР, как и во всякой социальной революции, жены, семьи идут с нами до конца. Современные характеры... Скажи, Потапович, не отмалчивайся, ты почему в фильме, где тебя так красиво сняли, все время что-то такое брюзжишь?

Л. П. А чего бы ты хотел? Раз появилась возможность сказать что-то серьезное, значит надо использовать. У нас ведь как бывает: в 1971 году подарил новаторам Ленинграда приспособление, демонстрировал его в работе, показывал, как им пользоваться. Качали, пожимали руки, кричали «ура». Лет пять спустя попадаю в Ленинград снова. Читаю лекцию в техническом кабинете, показываю приспособление. «Ура, — говорят, — дайте чертежи». Смотрю — а это самое приспособление у них на полке лежит, в металле. Было это на ЛОМО. Не обидно разве? Вот о таких нелепостях я и говорю в фильме. Там идет речь о социалистическом соревновании. А это — прямая дискредитация всякого соревнования...

Г. О. Вот такой скучный характер у моего друга. Вы обязательно посмотрите этот документальный фильм. Он называется — «Все лучшее в тебе». Понимаете, мы все еще время от времени поощряем в кино, в так называемых «рабочих» фильмах, серость, нечто среднеарифметическое, маскирующееся под передовой класс. А нам нужен на экране, ну, скажем, неугомонный, лихорадочный, неудобный (на что ни глянет, сразу начинает соображать, как это изменить, в какую сторону, чтобы лучше работало) изобретатель Николай Степанович Фещенко с Одесского консервного комбината, мозговой центр производства в единственном числе, со своей машинкой для очистки чеснока и лука. Представляете, каково очистить чесночную дольку даже пальцами, а у него она из машинки вылетает голенькой. А луковица? Пока обдерешь руками, сколько слез прольешь. Кстати, этот самый Фещенко, заслуженный изобретатель УССР, после Пленума ЦК КПСС, который объявил о созыве XXVI съезда партии, взял на себя персональные соцобязательства к съезду и уже сдал согласно своему личному плану за этот короткий срок 26 заявок на предполагаемые изобретения. Неплохо, а?

Не удержусь. Назову еще одно имя. Есть у нас в Балтском районе, в «Сельхозтехнике» электрослесарь-рационализатор Михаил Струтинский. Он, несмотря на слабую техническую базу, на весьма ограниченные возможности, сконструировал — ни много, ни мало — универсальный комбайн, способный обрабатывать любую культуру корнеплодов на всех этапах, от вспашки до уборки урожая. Машина эта, может быть, не завтра пойдет на поля. Но идея — на уровне мировых стандартов. Его спрашивают очень часто: «Что же вы так подробно рассказываете о своем детище, открываете все секреты? Ведь заявка у вас еще не оформлена...» Он же слушает и посмеивается. Неважно, говорит, лишь бы дело не страдало. Если кто скорее до ума доведет, только спасибо скажу, а то уже стыдно женщинам в глаза смотреть. И бабушка с сапкой спину ломала, и мама, и вот теперь жена...

Я думаю, что рационализатор, новатор производства, пропагандист передовых достижений — это и есть самый что ни на есть современный персонаж и в его психологии стоит разбираться искусству, потому что это, повторяю, психология завтрашнего дня. Вот возьмите ленинградского Богомолова, о котором снят фильм «Ищу соперника», Богомолова, зарабатывающего по 700 рублей в месяц. Я был у него. Следил за его работой. Пусть там что угодно говорят, но я увидел не только день, расписанный по секундам, не только отточенные приемы труда, я увидел такой запас знаний, до которого мне еще тянуться и тянуться. Вот так. Вот это — современный рабочий. Я тоже проглатываю свою программу за минимальное время и, чтобы получить полную загрузку, давно освободил от заботы о моих заготовках кузнецов и фрезеровщиков (сам их нарезаю из стального проката), но до Богомолова мне далеко.

В. Б. Если я правильно понял, вы предлагаете кинематографу серьезнейший повод для

размышлений. На ваш взгляд, в среде людей, занятых изобретательством, рационализацией — а их становится все больше, — рождается не только новый мыслительный тип, новая формация рабочих-новаторов, но и новый тип социальности. И кино пренебречь этими процессами не имеет права. С удовольствием хотел бы отметить, что ваше отношение к явлению созвучно оценке, данной ему на ноябрьском (1978 г.) Пленуме ЦК КПСС Леонидом Ильичом Брежневым, который сказал: «...внедрение нового, прогрессивного — дело живое, не терпящее застоя и консерватизма. Практика передовых коллективов и отдельных новаторов — это фактически переворот в формах и методах работы, в технологии и организации управления».

Л. П. Только не нужно даже в кино соревноваться с учеными. Был такой эпизод в одном документальном фильме: рабочий нашел новую конфигурацию лезвия резца и гордо так заявляет, что вызывает на соревнование научный институт. Смешно это. Это не рационализатор. Это случайный человек. Он из тех, кому не докажешь, почему, если ботинки должны стоить 3 рубля вместо 30, он должен на пути к этим 3 рублям потерять хотя бы копейку. Но я уверен, путь к высокому благосостоянию лежит через самоотдачу каждого, полную самоотдачу. Это как безотходное производство, где стараются на единицу сырья получить максимум продукции. Я могу назвать имена многих людей, которые работают именно так. Это о них говорил Леонид Ильич. Иван Никифорович Гражданкин, токарь из Челябинска, строгальщик Юрий Федорович Кудрявцев и токарь, Герой Социалистического Труда из Свердловска Леонид Яковлевич Мехонцев, токарь, Герой Социалистического Труда Василий Федорович Захаров из Ленинграда... Жизнь каждого — готовый сюжет для захватывающего фильма.

Однако нужно сказать вот о чем: мы только рассуждаем о социальной активности, называем имена людей, для которых это состояние естественно. Но ведь сие прекрасное свойство ума и сердца надо уметь воспитать. Ведь Тащеевым надо еще суметь стать. А мы иногда наносим молодому поколению невосполнимый урон. Мы очень добры и терпимы к нему. И в этом нас как будто нельзя обвинять. Это наши дети. Но ведь мы не вечны. Наши заботы о них должны быть максимально ответственными. Однако нет-нет да и дрогнет сердце. И мы говорим: куда спешить, еще наработается. Проходит время, нужно вчерашнему мальчишке или девчонке выбрать профессию, а уже поздно. Простые, ясные и достойные человеческие профессии не кажутся им привлекательными. Начинаются поиски будущего по принципу модной престижности. Но ведь к престижной деятельности, скажем, физика-ядерщика юноша тоже не готов. Он не приспособлен и к черновой работе. Его в детстве оградили от труда, его пожалели, и теперь он ни в одном деле не находит ни красоты, ни почвы для творчества.

Мы иногда надеемся — перемелется... Нет, чуда не будет. Не так давно я попросил мою дочь, студентку политехнического института, прийти ко мне на завод, вымыть станок. Она согласилась, но многие ее друзья вертели носами — мол, что за занятие для белого человека. Некоторым из них уже не поможешь...

Плохо и то, что они очень мало знают о нас. И тут мы сами виноваты. На днях я выступал в школе. Состоялся у меня с одним мальчишкой такой диалог: «Кем у тебя папа работает?» — «Где-то на «Январке». — «А что он там делает?» — «Что-то варит...» — «Что варит?» — «Не знаю». — «Ну что, подумай, — мыло, сталь, чугун, варенье?» — «Не знаю...»

И смеется. Странно... В моем детстве в трудовой семье иначе было — самые маленькие знали о родителях все, и все заботы делились между взрослыми и детьми... Нет, за молодежь нужно бороться. Может быть, я не прав и это непедагогично, но я считаю нужным ученика приохотить к рабочему месту любым путем. Если он тянется к длинному рублю, пусть. Ежели закон позволяет, дай ему этот рубль. Когда в человеке здоровое нутро, он рано или поздно ощутит радость оттого, что свежая, прекрасная деталь вышла из его рук. И с этой минуты заработки отодвинутся для него на второй план. Станут естествен-

ным вознаграждением за красиво и качественно выполненную работу. Трудовое, нравственное воспитание молодежи. Можно ли найти тему более современную, актуальную? Однако этого серьезного разговора кино, мне кажется, по-настоящему еще не начинало.

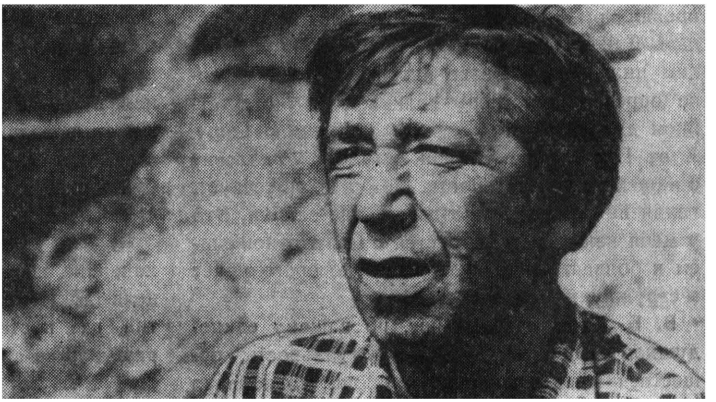
Л. П. Вот о чем я сейчас подумал. Когда социальная активность перестает быть из ряда вон выходящим поступком, когда она становится делом повседневным, чертой характера героя, ему зрители обязательно сочувствуют. Такой герой непременно вызывает симпатии. Как, например, Катерина из фильма «Москва слезам не верит». Ведь именно энергичное, активное участие в жизни выводит ее из тупика «в люди». И это — современный характер, что, по-моему, было справедливо замечено многими участниками дискуссии о секретах популярности фильма, которую провел журнал «Искусство кино».

Современный ли этот фильм? По-моему, да. В чем же штука? Ну, конечно, не в дате календаря. Сколько гуляет по белу свету фильмов, где все персонажи в модных прическах, галстуках, а стоит им открыть рты, уши вянут от сентенций, бессмыслицы, которую они изрекают с многозначительным видом. В фильме «Москва слезам не верит» ловишь каждое слово. Талантливые авторы сняли картину на перекрестке серьезнейших житейских проблем. Много ли матерей-одиночек? Много. Трудно им устроить свою судьбу? Еще бы. Может ли «служебное счастье» компенсировать личное несчастье? Вряд ли... Едут ли до сих пор девчушки из сел в город, а из маленьких городков в столицы, едут ли за везением? Едут! Вербуются ли на стройки да на заводы, обитают ли в общежитиях, бегают ли на танцы в новеньких туфлях на сэкономленные деньги? Вербуются. Живут. Бегают. Все это происходит сегодня чуточку не так, как было у Катерины с подругами. Но происходит. Значит, все тут — о них, сегодняшних. Они узнают себя. Они жалеют себя. Они уже давным-давно ждали такую картину. А те, кто постарше да помудрее, вспоминают молодость и с тревогой поглядывают на собственных дочерей. Таким образом, фильм точно угадан. Вот оно — одно из условий современного: идея должна витать в воздухе, ее воплощение в искусстве должно быть делом ожидаемым. Это как облако, которое выпадает дождем, когда концентрация влаги в нем так высока, что любая песчинка нарушает равновесие...

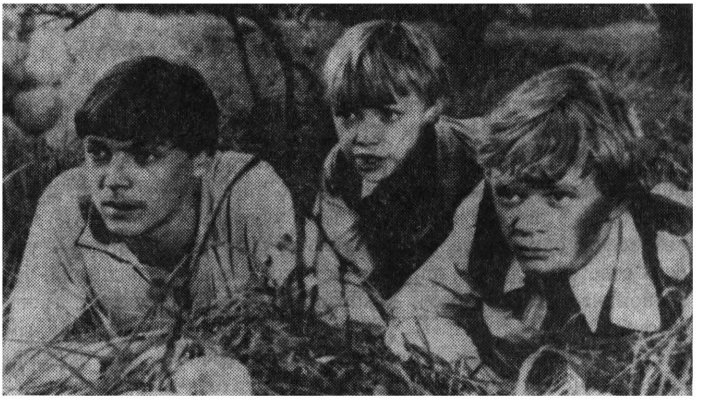
Г. О. Важно еще, что фильм сулит людям, какую модель ближайшего будущего предлагает. Картина «Москва слезам не верит» добра, но — не будем обольщаться — не чересчур, и неспроста. Да, у Катерины все сложилось здорово, но ведь работать сколько пришлось! А дочь ей как досталась! Москва не сразу строилась. Но зритель не воспринимает художественную картину как инструкцию к действию. Женский этот фильм всех радует, потому что бережет надежду на возможность счастья. А это ценность вечная.

Л. П. И сказочный Гоша? Фабричная девчонка Катерина достоверна. Но этот мастер — золотые руки слишком уж идеален... Хотя если был Чешков, отчего бы не жить на свете Гоше...

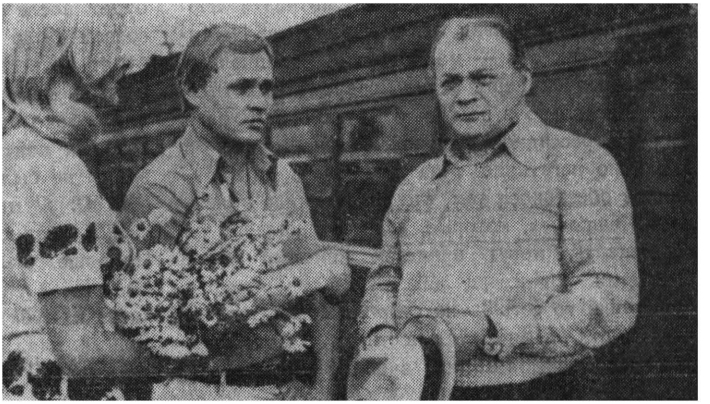
Г. О. Ты не прав. Сам же минуту назад перечислял имена людей, столь же непохожих на других, плохо укладывающихся в рамки ходячих представлений о рабочем. Согласись с тем, что Гоша незаурядён и очень талантлив не только как специалист, но как человек. Тогда тебя сразу перестанет раздражать некоторая искусственность положения: она — директор, он — работяга. Нет, тут я целиком согласен с теми участниками дискуссии, которые стоят за Гошу. И хотя это нескромно, приведу в пример самого себя. Я — рабочий. Мне не раз предлагали в последние годы идти учиться — мол, получишь диплом инженера, пойдешь вверх и так далее и тому подобное. Далеко не каждый из моих доброжелателей понимал, почему я этого не хочу. Я же приводил такой аргумент. Идеал инженера для меня — Прончатов, такой, каким я увидел его в кино (повесть довелось прочесть позже). Мне за пятьдесят. Учиться пришлось бы лет шесть. Да затем набирать инженерный опыт. Успею ли я за отведенное мне природой время активной жизнедеятельности подняться до прончатовских высот? Нет, не успею. Зато как



«Мы здесь живем».
Режиссер Г. Глаголев,
Одесская киностудия



«Я — Хортица».
Режиссер А. Игишев,
Одесская киностудия



«Диалог с продолжением».
Режиссеры
Г. Карюк, А. Лапшин,
Одесская киностудия

рабочий я могу очень многое. Поймите меня правильно, я с металлом страшные вещи делаю. Так зачем же мне становиться слабеньким инженером? Разве интерес к моей персоне определяется лишь наличием или отсутствием диплома? Нет. Так что я понимаю Гошу. А от Прончатова у меня осталось сожаление о нашей расточительности. Помните, он тоскует, глядя на хлысты, гниющие на дне запани. Это у меня как-то ассоциируется с моим отношением к болванкам металла, часть которого уйдет в стружку, в дым, в ничто...

В. Б. Итак, современное, по вашему единодушному мнению, это — актуальность, общественная значимость фильма, социальная активность героя, учет элемента социального ожидания той или иной темы или проблемы, соизмеримость ее масштаба со все возрастающим масштабом личности человека сегодняшнего дня, доверие к силе его мышления... Словом — вдумайтесь в это, — все то, чего требует от пропагандистской работы, от искусства постановление ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы», где идет речь о том, что следует в этом сложнейшем деле учитывать возросший образовательный и культурный уровень советских людей, динамичность социально-экономических процессов, духовной жизни общества...

Г. О. Именно так. При этом современное качество может обнаружиться в самом неожиданном в этом смысле фильме. Вероятно, это специалистам известно, но я недавно сделал для себя маленькое открытие. Смотрел я «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» Н. Михалкова. Так вот — можно ли от экранизации столь древней вещи ждать современных мыслей? Насколько я помню, у Гончарова Штольц был прогрессивной фигурой. В фильме же он дан явно негативно. Мне показалось, что Михалков обеспокоен тем, что много у нас появилось Чешковых, которые, если это явление не сдерживать, могут принести немалый урон. Симпатии режиссера как будто на стороне Обломова, то есть — на стороне деликатности, уязвимости, внимательности к малейшим движениям человеческой души. Но, с другой стороны, режиссер и Штольцу сочувствует. Уважая его деловитость, напор... Все правильно. Ведь и без Чешковых нельзя. Значит, нужны поиски равновесия, поиски объединения в одной личности Штольца и Обломова. Не то восторжествуют ни к чему не пригодные Захары. Я огрубляю, конечно. Но попробуйте сказать, что фильм несовременен, хотя в его основе давняя-предавняя классика.

Л. П. Тут нет ничего странного. Возможен, наверное, и обратный вариант. Сколько мы видели документальных и художественных картин, где пустая трескотня подменяет честный разговор со зрителем! Хотя бы «Сын председателя». А вот «Вкус хлеба», хоть он и несколько длинноват, характерен тем, что в нем мало лозунгов и много пота хлеборобского, работы. И это тоже село, но какой контраст!

Можно ли считать современной всякую любовную драму только потому, что она — из нашей жизни? Возьмите для примера фильм «Жена ушла». Ну ушла жена от инженера Клюева, ну плохо... Что же дальше? А вот от инженера Петрова, скажем, жена не ушла. Что ж, и по этому поводу собирать многомиллионную массу кинозрителей? Но ведь проблема-то — участившийся распад семьи — злободневна. И с ней, конечно, не совладать красивым, трогательным, салонным фильмам, чуть присыпанным нафталином. Зато ранее появились на экране «Пять вечеров». Посмотрел я этот фильм — сердце защемило. И не потому только, что я с героями одних лет. Тут другое. Кажется, так было сотню лет назад и будет после нас. Какая-то женщина, которая совсем было разуверилась во всем на свете, будет возвращаться к жизни, любви, возвращаться медленно, с болью. И вам тоже будет больно, и она снова скажет эти слова, от которых подступает ком к горлу: «Только бы войны не было...»

Г. О. А мне вспомнился еще один фильм, очень украинский и в то же время для всех. Не знаю, шел ли он у вас — «Вавилон-XX». Не видел? Жаль. Там — все. И гоголевские ночи, и чубатые парубки, и отцовский диковинный клад, и наивная, первая на Украине, коммуна. Я думаю, когда твое время, твой

сегодняшний день вот так, без натуги, без усилий принимает в себя прошлое, когда начинаешь видеть каким-то чудом, что все на свете — любая травинка и любая судьба — взаимосвязано, ты соприкоснулся с современным произведением искусства.

Как ни странно, мне «Вавилон-XX» напомнил о съезде рационализаторов, где выступал один товарищ из Бурятии. Он говорил: «Друзья, я вполне разделяю ваш энтузиазм. БАМ — замечательная стройка, работать на ней большая честь, но прошу вас, постарайтесь внушить вашим посланцам мысль о том, что мало быть хорошим специалистом, что те, кто работает в центре тайги, должны еще быть и хорошими людьми. БАМ жизненно необходим, но нельзя за здорово живешь губить лес. Это потеря невосполнимая...»

В. Б. Стало быть, к списку примет современного в кино добавим и это — всеобщность внутренних связей...

Г. О. Да, обязательно. Почему «Служебный роман», как мне кажется, тонкий, умный фильм? Да потому, что в нем много русской поэзии, потому что оператор с любовью снял Москву. А от этого и герои становятся крупнее. Ведь это как человеческая судьба. Я многое потерял в жизни, сильно поотстал, пока доучивался. Теперь появилось немного времени, и я хочу охватить как можно больше. Прочесть то, что не успел. Слушать хорошую музыку, говорить с умными людьми, почаще бывать с дочерью, посмотреть все пропущенные фильмы, увидеть все спектакли, которые прошли мимо меня. Хочу, пока я жив, любить свою жену. И все эти желания придают мне силы. Современен ли я? Не знаю...

В. Б. Если есть современный герой, современный фильм, значит должен быть и современный зритель. Часто слышишь выражение — «трудная картина», не кассовая, словом... Есть ли для вас «трудные» или попросту недоступные вам фильмы? И можно ли, по-вашему, вообще снять эту проблему?

Л. П. Конечно, не все фильмы одинаково легко воспринимаются. Есть такие, что и не сразу раскусишь — нужно не раз и не два посмотреть. Есть картины, которые тебе сегодня во всей своей полноте недоступны. Значит не дорос. Это ведь искусство, а не вечерняя газета. Каждому режиссеру, видимо, хотелось бы, чтобы его картину смотрели так, как смотрят фильм «Москва слезам не верит»... Но там было совпадение сразу многих обстоятельств. Мы уже говорили об этом.

Г. О. Я согласен с Потаповичем. Все зависит от подготовленности зрителей. Если человек вырос на скверных детективах, то ему и на экране подавай погони и каратэ. Тогда для него и «Пираты XX века» — фильм. Если же он воспитан посерьезнее, если его учили думать, если его папа с мамой следили за тем, что он читает, куда ходит, чем восхищается, он будет с наслаждением смотреть «Чужие письма», например. Конечно, кино очень часто воспитывает, развлекая. Тогда и касса не страдает. Но развлечение развлечению рознь. Если зритель может высидеть до конца на каком-нибудь «Чудовище» и скучает, когда перед ним «Белый Бим Черное ухо» или «Дерсу Узала», с ним происходит что-то неладное.

Л. П. Нужны все-таки в каждом городе специальные кинотеатры, где зрителей учили бы, где запускались бы на орбиту эти самые «трудные» фильмы, а кинопошлости давался бы решительный бой. Да и кинофакультативы в школах не помешали бы. Я слышал, что в Японии установили — музыкально образованный инженер мыслит интереснее. Я уверен — это касается и кино.

В общем, я не считаю минусом фильма трудности, связанные с его восприятием. Есть поговорка: все разбираются в кино и футболе. Вредная точка зрения. Ведь мы допускаем, что стиль мышления рационализатора или изобретателя значительно отличается от способа мышления рядового рабочего. Там, где для меня все ясно, он не день, и не два голову поломает. Зачем же заставлять художника работать на уровне букваря?

Г. О. Я хотел бы конкретный пример привести. В Одессе очень трудный фильм А. Тарковского «Сталкер» шел почти месяц. И залы не были пустыми. Среди зрителей находились такие, кто до самого конца ждал появления на экране пришельцев. Но немало оказалось

и других, тех, кто в его содержании глубоко разобрался! Но как же много нужно знать, чтобы понять фильм сполна — и поэзию, и музыку, и философию, и библию... Думаю, я освоил его не более, чем наполовину. Словом, трудному, современному языку кино людей надо учить. Это лучше, чем осаживать драматургов и режиссеров — мол, будьте добры, опуститесь до нашего массового уровня. Так недолго и перспективу потерять.

В. Б. Да, плодотворность принятого у нас метода социалистического реализма в том и состоит, что в пределах этого метода возможно существование разнообразных конкретных форм. В этом один из источников силы современного советского кино. И я всецело солидарен с вами — современного зрителя нужно воспитывать, учить, растить, хотя формированием его занят и сам кинематограф. Процесс этот хотелось бы ускорить...

Скажите, если бы вам пришлось представлять наше киноискусство там, где его вовсе не знают, с чего бы вы начали?

Л. П. С того, что у нас очень серьезное кино, и это одна из самых привлекательных его черт. Определенность творческой позиции лучших мастеров, наступательный характер фильмов, глубина анализа в картинах о самосознании человека, нравственном созревании личности — вот его качества, которыми можно гордиться...

Г. О. Добавь к этому чистоту. Это, по-моему, одна из причин, объясняющих, почему нам дают призы и награды на всевозможных зарубежных кинофестивалях, хотя мы и не модничаем, не копаемся, как некоторые, в темных закоулках человеческой души. У нас очень чистое и очень нежное кино. Возьмите хоть военную тему. Не забыли еще «Подранков»? Я сам был сыном полка, беспризорничал. Война исковеркала мое детство, но в те же годы я узнал и другое — человек не бывает один. Во время оккупации я помирал с голоду в Одессе, а среди пацанов находились такие, что у своих родителей выкрадывали пищу, чтобы меня накормить. Они же из «Подранков», эти мои друзья. Благодаря им я дотянул до апреля 44-го, когда у меня появилась семья — 222-й истребительный противотанковый Киево-Житомирский ордена Кутузова отдельный артиллерийский полк, воспитатели — старший лейтенант Медведев, начальник тыла капитан Ершов, старший лейтенант Чудаков, старший лейтенант Полоумов, рядовые Чумаченко, Фуфлов, когда в одну ночь мне сшили форму и я был зачислен на довольствие... Как же мне теперь не поклониться режиссеру «Подранков»?

А вот когда мне приходится смотреть другой «военный» фильм, тоже удивительно светлый и добрый, — «Двадцать дней без войны», — я думаю о другом эпизоде моего фронтового детства. Пришлось мне из села, где я подъедал понемногу, в город бежать. Ну, ехал, понятно, зайцем. Но тогда двери вагонов изнутри запирались кольями, всякими дрючками. Значит я путешествовал на подножке. А холода уже стояли приличные. Чувствую — руки отнимаются. И тут вижу: в окошко солдат какой-то выглянул, кричит: «Там же ребенок!» А до меня голоса уже как сквозь вату долетают. «Люди вы, — кричит, — или звери! Дите погибает!» В общем, расшевелил всех. Дверь открыли, втянули меня в вагон. Сижу, сам себя не помню. А солдат на меня посмотрел, снял рюкзак и в руки сует. «Бери, — говорит, — твое...» Я туда залез, вижу — кирпич! Хлеб! Схватил обеими руками, ко рту поднес, раскрыл пошире, чтобы сразу большой кусок отхватить, а не могу... Челюсти не смыкаются. На холоде застыли. Я благодаря этому солдату еще раз выжил. Лица я его, естественно, не помню. Но теперь, после фильма, у него лицо Никулина. Это вполне мог быть Лопатин...

Л. П. В нашем кино очень высока и велика мера ответственности и любви к людям.

Г. О. И потому кино так сильно и мощно действует на людей. В моей жизни оно много значит. В определенном смысле я такой как есть благодаря кино. Поймите меня правильно. Я очень спешу. Как нормальный, со здоровой психикой человек, я не боюсь атомной катастрофы и прочих ужасов. Я понимаю, что, несмотря на усилия людей доброй воли, все может случиться. Но ведь оттого, что

каждый человек знает о неизбежности смерти, он не становится неизлечимым неврастеником. Я тороплюсь не от страха. Я хочу просто успеть как можно больше. Чтобы вокруг стало побольше порядка, чтобы все, до чего дойдут руки, довести до ума. Не знаю, как это сделать в масштабе страны. Иначе давно сидел бы в Совете Министров. Но знаю, что как человек и коммунист могу многое изменить вокруг себя, начиная с рабочего места.

И все же страшно не хватает времени. А свободного, честно говоря, и вовсе мало. Однажды Туполева спросили, какое у него хобби. «Самолеты», — ответил он. «Сколько же вы выпустили машин за свою жизнь?» Кажется, он ответил: «Сто пятьдесят». — «Это же почти неправдоподобно. А чем вы занимаетесь на досуге?» — «У меня нет досуга. Иначе сто пятьдесят самолетов были бы действительно невозможным делом».

Л. П. Я бы тоже хотел поделиться с вами одним принципом, одной истиной, которая пришла ко мне с документальным фильмом и, пожалуй, имеет отношение к нашему разговору. В этом фильме выступил Терентий Семенович Мальцев. Он сказал, что уж очень привыкли мы к словам «наш» и «наше»... Наша пашня, наша техника... А ведь это неправильно. Надо бы — «мое». Мое поле. Мое хозяйство. Вот только тогда будет процветать и наше. Это мудрые слова. Я хочу воспользоваться ими. Почему бы мне, зрителю, не сказать — мой кинематограф, мое кино. Ведь оно для меня — это чудесное искусство. И я желаю ему добра...

Г. О. Ты прав, Леонид Иванович. И оно, это искусство, обязано быть современным. Мы уже столько раз пытались с разных сторон охарактеризовать это понятие, и есть смысл сделать это в последний раз, возвращаясь, так сказать, от общего на уровень личный. Для любого из нас современное — это определенное отношение к миру, в котором спрессованы все находки наши, умения, ошибки, все наше прошлое и даже предощущение, предвидение будущего. В чем оно состоит для меня? Я часто слышу вопрос, даже от доброжелателей: «А не мешают ли тебе жить и работать общественные обязанности, которых, если прикинуть, хватило бы на целую бригаду?» «Нет, — говорю я. — Никоим образом». Ведь это для меня возможность дать выход накопившейся энергии. Я испытываю постоянную потребность отдать набранное у добрых людей другим, чтобы не прервалась цепная реакция нравственной взаимовыручки. Когда вечером я наконец добираюсь домой и мне — бывает же такое — никто не звонит, я иногда пугаюсь. Чувствую себя так, будто день не закончен, будто остановился на бегу. Отчего пропала во мне нужда?

Суть тут вот в чем. Мы немало слышим вокруг себя жалоб: этого нет, того не хватает и т. п. Каждый досужий критик — что в быту, что на производстве — сразу найдет виновников. Собственно, все виноваты — шахтеры, энергетики, снабженцы... Но как редко человек говорит себе: я сам не все рассчитал, я могу без всяких дополнительных ресурсов сделать больше, лучше, качественнее. Нет, пришла пора максимально рачительно, по-хозяйски отнестись к тому, что уже есть. Пора позаботиться о том, чтобы отдача каждого стала максимальной. Вспомним слова Леонида Ильича Брежнева — заработная плата должна быть заработанной. Иными словами, каждый рубль должен быть обеспечен нашей совестью, нашей инициативой, нашим профессиональным мастерством — нашей нравственностью.

Мне кажется, что серьезный разговор об этом пойдет на XXVI съезде КПСС. И кино, мое кино, не может остаться в стороне от этих весьма и весьма современных проблем.

Одесса

В подготовке материалов номера принимали участие: Л. Гурьян, Л. Донец, В. Ишимов, С. Кудрявцев, З. Фурманова, Ю. Черепанов, П. Шепотинник.

Велики и разнообразны требования народа к искусству экрана. Миллионы зрителей ждут от вас новых кинопроизведений всех жанров и видов, значительных по содержанию и интересных по художественному воплощению, произведений, которые будят мысль, помогают глубже осознать смысл эпохи, в которую мы живем, правдиво показывают живые образы наших современников, укрепляют в человеке благородные нравственные начала, которые необходимы строителям коммунизма.

Л. И. БРЕЖНЕВ

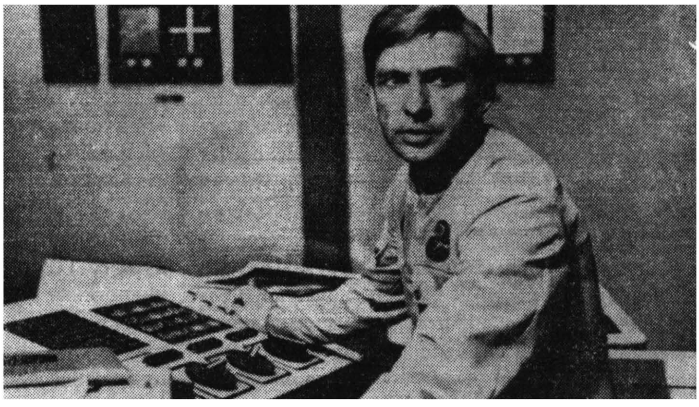
Л. Маматова

Единство в многообразии

Осмысливая в преддверии XXVI съезда КПСС важнейшие итоги борьбы за выполнение программы, выдвинутой XXV съездом, мы с особой гордостью отмечаем дальнейшее укрепление новой формы исторической общности людей — советского народа. Углубление социально-политической интеграции союзных и автономных республик, морально-политической сплоченности общества создает объективные условия для нового подъема духовной культуры, неотъемлемым компонентом которой является и многонациональное советское кино.

В нем так же все более выпукло и полно проявляется идейно-художественная общность, характерная для всей многонациональной советской художественной культуры. Внутренняя диалектика сближения наций на основе пролетарского интернационализма и советского патриотизма выражает себя во всей структуре кинопроизводства, на всех уровнях киноискусства. Но всего ярче она проявляется в на первый взгляд парадоксальном феномене, который заключается в том, что все нарастающее сближение ни в какой мере не обезличивает творческие индивидуальности, не стирает самобытные черты каждого национального искусства. Напротив, именно взаимообогащение искусств, посредством которого они и достигают своего сближения, укрупняет каждое из них, усиливает его эстетическую мощь и своеобразие.

Вместе с тем чем ярче и шире раскрывается «веер» многообразных возможностей многонационального советского киноискусства, с тем большей определенностью оно утверждается как многосложное, но целостное эстетическое образование, иначе говоря, тем заметнее и весомее проступают в нем интернационалистические черты. Эти черты, в свою очередь, выра-



«Петля Ориона». Режиссер В. Левин, Одесская киностудия

«Дочь командира». Режиссер Б. Горошко, «Беларусьфильм»

«Половодье». Режиссер В. Четвериков, «Беларусьфильм»

жают себя чрезвычайно многообразно: и во многих внутренних смысловых «сцеплениях», и во взаимообогащении художественных форм. Между тем межнациональные стилевые течения пробивают себе русло сквозь различные сюжетно-тематические пласты очень несходных региональных групп кинематографий. Иными словами, проявления крепнущей интернационализации советского многонационального кино становятся с годами все более многогранными и многоаспектными. Отсюда вытекает задача попытаться обобщить накопленный опыт, осознать ведущие тенденции, которые обеспечивают связность и целостность кинопроцесса как общесоюзного целого, выявить во всей широте тематический, стилевой и жанровый диапазоны многонационального советского кино. Именно единство ведущих тенденций развития позволит нам увидеть в многонациональном советском кино не механическую сумму разрозненных компонентов, а многосложную динамическую целостность.

Постоянное углубление аналитической художественной мысли и одновременное возрастание ее обобщающей силы, масштабности исторических сопряжений и вскрывающихся взаимосвязей — такова одна из важнейших тенденций этого процесса.

Она обнаруживает себя в фильмах всех тематических пластов. Художественно осваивая, например, тему Великого Октября, искусство последних лет двигалось не только в ширь темы, показывая течение революции по неизведанным еще городам и весям огромной страны, но и в глубь воплощаемого времени. Образы коммунистов, пламенных борцов за дело народа занимают, как и прежде, в лучших из новых лент ведущее положение. Вместе с тем становятся все более заметными изменения, которые наметились в интерпретации этих образов. Если прежде убежденный революционер вводился в сюжет нередко как заранее сложившаяся личность, духовная емкость которой была столь значительна, что словно бы и не требовала дальнейшей эволюции, дальнейшего самораскрытия, то теперь в центре внимания все чаще оказывается именно процесс интенсивного духовного развития, стимулируемый невиданно сложными жизненными проблемами, которые выдвигала тогда перед коммунистами революция. Процесс развития, обогащения внутреннего мира героя в картине «Рождение» (реж. Ф. Довлатян, «Арменфильм») — главное, на что нацелено внимание авторов. Широкие панорамы народного бытия сменяются не менее важными для смысла фильма сценами, где все сосредоточено на раздумьях героя, которому нелегко дается проникновение в суть процессов и проблем, вставших перед правительством республики, вступающей на путь формирования армянской социалистической нации.

В фильме «Цену смерти спроси у мертвых» (реж. К. Кийск, «Таллинфильм») содержательное ядро составляет идейный, философский спор коммуниста-интернационалиста Антона Соммера с агентами буржуазного правительства Эстонии 1925 года. Не менее существенны для идейно-художественной концепции фильма и те острые, мучительно напряженные размышления, которые возникают в среде коммунистов: об этике революционера-ленинца, о нравственных аспектах его борьбы с классовым врагом, о долге и обязанностях перед товарищами. Революция в этом фильме, так же, впрочем, как и в «Рождении», раскрывается прежде всего как акт, связанный с непрерывным боевым и нравственным совершенствованием ее рядовых бойцов и ее лидеров. Такое углубленное внимание к духовному миру революционеров, находящемуся в непрестанном движении, в динамике поисков, открытий и сомнений, и составляет важный характерный признак лучших фильмов о революции. В них ощутима духовная атмосфера сегодняшнего дня.

Быстрое развитие общественного самосознания, которое, как все живое, движется диалектически, преодолевая трудности собственного роста, стоит в центре художнического внимания и в фильмах, посвященных жизни основной, численно преобладавшей до революции части трудовых слоев наций — патриархального крестьянства. В картине «Древо желания» (реж. Т. Абуладзе, «Грузия-фильм») показано, как выходят на рубеж гря-

дущего социального прозрения жители маленькой деревушки, затерянной в Алазанской долине. Преодолевая свою наивность, косность, веками накапливавшиеся предрассудки, жители села вырываются, говоря словами М. Горького, «из петель тугой сети исторического прошлого». Фильм «Наапет» (реж. Г. Малян, «Арменфильм») рисует сложный, протекающий с трагедийной напряженностью процесс духовного мужания крестьянства, представшего в облике армянского садовода и пахаря, ставшего у себя на родине жертвой турецкого геноцида и обретшего истинную родину в только что прошедшей через революцию Советской Армении. Залечивая душевные раны, нанесенные прошлым, Наапет впервые обретает твердую уверенность в своем будущем, ощутив себя членом свободного народа, уверенно чувствующего себя в семье других социалистических наций.

Движение, обогащение народного самосознания в процессе патриотического служения Родине, в яростной и самоотверженной борьбе с захватчиками определяет содержательное ядро и многих фильмов о Великой Отечественной войне. В них — каждый раз по-своему, в соответствии с особенностями исторического опыта и национальной психологии каждого народа — внимание зрителей сосредоточивается прежде всего на углублении пролетарского интернационализма в его неразрывной связи с советским патриотизмом.

Рост и углубление чувства братского единства в фильмах «Аты-баты, шли солдаты» (реж. Л. Быков, Киностудия им. А. П. Довженко), «Венок сонетов» (реж. В. Рубинчик, «Беларусьфильм»), «Повесть об абхазском парне» (реж. А. Жгенти, «Грузияфильм») непосредственно воплощаются в картинах фронтового товарищества, когда общность интересов и устремлений людей разных национальностей закаливается в огне войны. Крепнущий интернационализм, столь характерный для социалистических наций эпохи зрелого социализма, разносторонне и доказательно выражает себя и в таких произведениях, как «Потерянный кров» (реж. А. Грикявичус, Литовская киностудия), где определяющим началом становится борьба с идеей национального герметизма, поисками некоего «третьего пути» для себя и для нации в целом, приведшими главного героя фильма Гедиминаса Джюгаса к позиции «психологического нейтралитета» во время оккупации Литвы фашистами. Или, говоря словами самого Гедиминаса, к насквозь безнравственной и бесчестной позе «стороннего наблюдателя», решившего уклониться от борьбы как раз в тот момент, когда «зверь душил человека». В этом произведении гневно и последовательно разоблачается идейная и нравственная нищета литовских буржуазных националистов, закономерно становящихся, подобно Вайнорасу, прямыми пособниками гестапо. В этом же ряду стоят и картины «Тревожный месяц вересень» (реж. Л. Осыка, Киностудия им. А. П. Довженко) — в ней правдиво показано реальное лицо бандеровцев, и «Гнездо на ветру» (реж. О. Неуланд, «Таллинфильм»), где беспощадно вскрывается истинная суть эстонских «лесовиков», терроризировавших мирных хуторян в первые годы освобождения Советской Эстонии от фашистского ига.

В богатую и многожанровую кинолетопись Великой Отечественной войны, складывавшуюся на протяжении всех послевоенных лет, последние годы добавили новые значительные и глубокие произведения. Все чаще кинематографисты стремятся теперь не только показать самый подвиг отдельного солдата или воинского подразделения, но обязательно еще дать и его философское истолкование. Воссоздание прошлого ведется в лучших картинах о войне последнего пятилетия во имя дня сегодняшнего и будущего. Это видно и в фильмах, продолжающих традицию «малого жанра» — рассказа или повести, — таких, как «Восхождение» (реж. Л. Шепитько, «Мосфильм»), «Двадцать дней без войны» (реж. А. Герман, «Ленфильм»), «Ранние журавли» (реж. Б. Шамшиев, «Киргизфильм»), и в фильмах романного, эпического склада. Некоторые из них появились еще на рубеже семидесятых годов: «Горячий снег» (реж. Г. Егиазаров, «Мосфильм»), «Война под крышами» и «Сыновья уходят в бой» (реж. В. Туров, «Бела-

русьфильм»), «Пламя» (реж. В. Четвериков, «Беларусьфильм»), другие — тетралогия «Блокада» (реж. М. Ершов, «Ленфильм»), трилогия «Дума о Ковпаке» (реж. Т. Левчук, Киностудия им. А. П. Довженко) — завершились совсем недавно. Конечно, фильмы о войне этого стилевого и жанрового ряда опирались на уже накопленный в кино опыт создания развернутых кинополотен; так, режиссер «Блокады» М. Ершов указывал на эпопею «Освобождение», «к которой мы все относимся с огромным уважением и которую в известной мере считаем для себя примером» [1]. Вспомним в этой связи, что «Освобождение» (реж. Ю. Озеров, «Мосфильм») и «Живые и мертвые» (реж. А. Столпер, «Мосфильм») возникли как ответ на сформировавшуюся в то время и в литературе, и в кино острую потребность в масштабном изображении Великой Отечественной войны, в обозрении ее, по слову К. Симонова, «механизма» во всех его звеньях. Естественно, что киноэпопеи 60-х годов ни в какой мере не стали простым повторением жанровых течений, доминировавших в киноискусстве в первые послевоенные годы. Переняв то ценное, что было в «Третьем ударе» И. Савченко, в некоторых других фильмах того периода, авторы «Освобождения» стремились поставить новые проблемы и дать их разрешение на более высокой идейно-художественной и исторической ступени. Жанровая традиция эпопей 40—50-х годов в «Освобождении» была не возрождена, а развита и обогащена. «Освобождение» учитывает многие достижения и литературы, и экрана — такие, как «Судьба человека», «Повесть пламенных лет» или «Баллада о солдате», воплотившая мельчайшие подробности поведения солдата сперва в пределах окопа, а потом в быту тогдашнего тыла. Одухотворившись многократно уточнившимся и углубившимся к началу 70-х годов пониманием роли народных масс в истории, киноэпопея Ю. Озерова впитала в себя и тот опыт аналитичности и психологизма, который был добыт прежде всего в фильмах о войне, построенных по законам «малых жанров» — рассказа или маленькой повести.

В киноэпопее «Дума о Ковпаке», с большим размахом и тщательностью поставленной Т. Левчуком, центральное событие — рейд партизанского соединения из Спадщанского леса в Карпаты. При том что на экране сменяют друг друга панорамы многих сражений и проходит много героев, главной остается задача создания полнокровного образа-характера. Как раз удача на этом направлении и позволила критике, отметившей неровности, присущие фильму — «подчас иллюстративность... несомненный эмоциональный спад во второй серии, где не всегда достигнута достоверность батальных эпизодов и бытовых сцен» [2],— в целом высоко оценить работу украинских кинематографистов. Все авторы, писавшие о картине, сходились на том, что в ней нашел крупное и яркое воплощение образ самого Сидора Артемьевича Ковпака.

Остановимся на этом фильме несколько подробнее: в нем сказалась одна из наиболее влиятельных художественных тенденций современного киноискусства, тенденция к органическому сочетанию тщательного психологизма, точной бытовой достоверности рисунка с исторической обобщенностью, другими словами, тенденция к естественному и органичному переходу от этого неповторимого характера к взрастившей его человеческой общности, к той исторической ситуации, суть которой как раз и воплотилась в данном характере. При всей его неповторимости, своеобразии и даже (как в Сечкине, герое фильма «Вкус хлеба») эксцентричности сразу же скажем, что первым из этих начал в образе, созданном К. Степанковым, выступает неиссякаемая игра творческих сил в Ковпаке, ни на секунду не затихающая работа его ума. Ратный подвиг Ковпака, возглавившего боевой строй «людей с чистой совестью», увиден авторами не только в воинской храбрости героя, но и в бесстрашии его беспокойной, смелой, хочется сказать, «эвристической» мыс-

[1] Ершов М. Память поколений. — «Искусство кино». 1974, № 9, с. 112.

[2] Рачук И. От Путивля до Карпат. — «Правда», 1977, 9 мая.

ли. Чтобы уничтожить тысячи гитлеровских солдат и офицеров, пустить под откос сотни вражеских эшелонов, взорвать и вывести из строя нефтепромыслы, множество мостов и автотрасс, двенадцать раз выйти из окружения и провести семь победных рейдов в тылу у оккупантов, Ковпаку надо было обладать не только безмерной отвагой, но и умением бить противника, говоря словами самого Ковпака, «изобретательно да наверняка». «Думайте, думайте!» — на протяжении всей трилогии взывает Ковпак к своим «хлопцам». Думает он и сам. И тогда, когда шутит с хлопцами, и тогда, когда бывает со всех сторон окружен людьми, в которых настоятельно ищет «соавторов» и осуществителей своих идей.

Чрезвычайно показательно в этом плане поведение Ковпака в одном из острейших и психологически насыщенных эпизодов фильма, при форсировании Припяти. Поначалу отклик Ковпака на происходящее тут кажется едва ли не прихотливым, по-своему даже парадоксальным. Между тем как раз такая реакция и логична для такого человека, как Ковпак. Когда Петр Вершигора, обычно немногословный, спокойный, взволнованно сообщает, что фашисты уже отсекли от партизан железную дорогу, перекрыли все коммуникации и выходы и теперь намереваются оттеснить ковпаковцев в непролазные болота и там ликвидировать, командиры сразу и заметно мрачнеют. И только один Ковпак весело, даже словно бы немного гордясь тем, какой у него опасный и ловкий противник, восклицает в свойственной ему красочной манере: «И придумает стерво такое! Но шо я вам должен сказать, хлопцы, шо олух какой-нибудь такой операции не придумает!» Что же, он восхищен? Нет, но он ценит ум врага, сообразившего поставить перед ковпаковцами поистине дьявольскую ловушку!

Наутро, после неудачной попытки форсировать железную дорогу, командиры снова склоняются над картой. Один из них очерчивает круг, неумолимо стягивающийся вокруг партизан. И тут Ковпак, уже нашедший выход, уже определивший спасительную для партизан «дырочку в мешке», начинает раздражаться непонятным тугодумием «хлопцев», их горестно-хмурым видом: «Шо ты рисуешь? Шо ты рисуешь? Мы все здесь художники!» И незамедлительно сообщает главное: «Нам Припять форсировать надо, поняв?» Последнее Ковпак выкрикивает, чтобы слова его сразу же дошли до слуха каждого. Лицо его при этом обретает сердитое и одновременно неизъяснимо комичное выражение. Он знает, что теперь ему надо подождать, потерпеть немного, даже не глядеть пока на людей, которых он ошарашил своими словами. А через несколько минут командиры, успокоившись, сообща пройдут по ступенькам тот путь, который уже проделал до них Ковпак.

В следующей сцене он командует партизанами, которые строят мост. Ковпак делает это в присущем ему стиле. Сухонькая его фигурка мелькает среди людей, покуда Сидор Артемьевич не находит нужного собеседника. «Если у вас такая умная голова, помогите переправу построить, чтобы ее фашист с неба не разбомбил», — обращается Ковпак к местному жителю, пришедшему на подмогу к партизанам. И «умная голова» крестьянина срабатывает! Он советует ковпаковцам отойти с открытого берега подальше, в лес, где их не будет видно, и строить мост там — звеньями, отдельными плотами, а потом быстро спустить все в реку и соединить в одно целое. Так дальше все и было сделано. А потом мы видим гитлеровцев: выйдя к Припяти, они обнаружили только плывущие по ней бревна да еще оставленный на берегу партизанский подарок — натянутое на кол дерюжное знамя, на котором изображена здоровенная дуля.

С самого начала партизаны прозвали Ковпака «дедом». Невысокий, худой, сутулый, что особенно заметно в походе, где его окружают рослые и крепкие хлопцы, мучимый то ревматизмом, то зубной болью, «дед» тем не менее всегда оказывается естественным центром всего отряда. Он словно бы излучает ту исполинскую силу непрестанно работающего духа, которая и подбадривает, и сплачивает вокруг него всех его сподвижников.

Постоянная занятость ума самым существенным, наиважнейшим не оставляет герою сил и времени на что-нибудь внешнее, исключает

возможность отвлечь внимание на что-нибудь показное. На протяжении всей картины мы так и не дождемся от Ковпака — командира многосотенного соединения, генерал-майора и Героя Советского Союза — сколько-нибудь привычной полководческой позы или жеста. Ковпак отдает распоряжения то с воза, то сидя у стены сарая, то прижавшись грудью к сугробу у плетня, где он укрывается от пуль, а потом, разгоряченный боем, ест снег. Даже в бою Ковпак не командует, а говорит, порой и кричит, но все равно с обычными, естественными, хочется сказать, «семейными» интонациями. Объясняя задание, особенно если оно трудное, «дед» обычно близко поднимает к собеседнику свое острое лицо с высоким лбом и маленькой, седенькой бородкой, с жарким блеском горящими черными глазами. При этом его легкая, тонкая рука ласково ложится на грудь «сынку» или чуть поглаживает его по плечу.

Все эти самобытные черты и черточки важны авторам фильма не только для достижения сугубо портретного сходства с реальным прототипом: Левчук и Степанков ищут в образе Ковпака не портретное сходство, а некое специфически индивидуальное выражение существенно-всеобщего: ищут демократизм Ковпака — коммуниста, настоящего советского руководителя и военачальника, ищут его заразительность творчеством, его неустанную задействованность на раздумье, на поиски своего — именно ему присущего — решения сложных проблем, вызванных фронтовой ситуацией. Впрочем, все эти крупно выделенные человеческие качества не просто соседствуют в характере Ковпака, а словно бы питают, усиливают, развивают друг друга.

С особой силой это выражено в сцене партизанского совета под Сарнами, которые гитлеровцы укрепили и обезопасили особенно тщательно. Между тем партизанам, измученным тяжелым рейдом, обязательно нужно разгромить сарнский узел. Командирам ясно, что приступом Сарны не возьмешь, а иного выхода, сколько все ни ломали головы, никто пока не нашел. Тогда командир роты Николаев предлагает впрямую прорваться к станции, хотя бы и ценой гибели половины партизан. «Ну, потеряем около пятидесяти процентов», — деловито заканчивает он свое выступление. В ту же секунду мы видим Ковпака в состоянии страшной ярости. Ссутулившись еще более обыкновенного, он бегает по сараю, как тигр в клетке, грозно кружит вокруг онемевшего Николаева и лупит его тяжелыми словами, беспощадно вдалбливает ему в голову, что руководить людьми, опираясь только на их мужество и самозабвение и не давая самому себе труда о них подумать, — значит сделать их жертвами своего командирского недомыслия, а это безнравственно и преступно. В условиях же войны — вдвойне. Именно потому, что Ковпак исключает всякую возможность «по процентам на смерть посылать», именно потому, что он бережет, жалеет и любит людей, он понуждает себя и других к тяжелейшей, но необходимой работе ума, к поиску всегда самого точного, наиболее выигрышного, поистине оптимального плана будущей операции. «Так думайте ж, думайте над этими Сарнами проклятыми, над этим пауком-хрестовиком, думайте!» — требует, призывает, приказывает Ковпак своему штабу. Он и сам, не сомкнув глаз за всю ночь, ищет это решение. И находит его — оригинальное и одновременно гениально простое. Теперь мы знаем, что продуманная Ковпаком операция вошла в историю Великой Отечественной войны под названием «Сарнский крест»: ковпаковцы «отрубили крестовику лапы», они взорвали одновременно четыре больших железнодорожных моста на всех линиях, ведущих к городу, и тем самым парализовали узел, сорвали надолго снабжение фашистской армии через Сарны. Но тогда история Отечественной войны еще не существовала. Она, эта история, только еще складывалась — тяжело и медленно — на наших глазах. Именно это ощущение, протекающего перед нами исторического процесса и оставляет «Дума о Ковпаке» — во всяком случае, в наиболее удачных своих эпизодах.

В этих наиболее удачных эпидозах Ковпак у Степанкова подлинно л ю б и т своих «хлопцев». И именно поэтому творит, кует,

«Третьего не дано».
Режиссер И. Добролюбов,
«Беларусьфильм»

«Каждый третий».
Режиссер Э. Хачатуров,
«Узбекфильм»

«Ленинградцы — дети мои».
Режиссер Д. Салимов,
«Узбекфильм»

решает, находит кратчайшие пути к победе.

Комиссару Рудневу Ковпак однажды признался, что любит партизан, как родных сыновей. Но ведь и сам он ощущает себя сыном чего-то неизмеримо большего, чем партизанское соединение, — страны, народа. Это и определяет поведение Ковпака в непривычной для него, мирного человека, боевой обстановке. Война делает из него стратега, организатора партизанских соединений, воспитателя своих «хлопцев». Они предстают перед ним частичкой, малой толикой того самого народа, перед которым и он, Ковпак, должен до конца исполнять свой тяжкий сыновний долг. Должен суметь беспрекословно подчиниться его, народа, интересам. Уверенно командуя людьми, Ковпак считает себя равным каждому из них, он служит тем, кому приказывает, спрашивает совета у того, кем распоряжается, уважает всех, кто вручил ему свои судьбы, ценит любого партизана в отдельности, ни в чем никогда не требуя для себя никаких привилегий. Думается, что именно эти акценты, поставленные авторами трилогии на образе их главного героя, и сделали «Думу...», при всем ее историзме, еще и остросовременной. Ведь все то, что так полюбили и так умело высветили в Ковпаке Т. Левчук и К. Степанков, было близко их зрителям, близко и родственно всей той духовной атмосфере, в которой мы жили и работали в истекшие после XXV съезда КПСС годы.

Возросшая в условиях развитого социализма роль исторического творчества масс, растущая демократизация всех сфер общественного бытия умножили в самой жизни ряды талантливых, инициативных руководителей, в совершенстве знающих свое дело, продуманно работающих над осуществлением планов мирного созидания, охваченных думой о благе всего народа. Это директора заводов, председатели колхозов, бригадиры, работники любого ранга, потому что в условиях социализма, достигшего в годы десятой пятилетки новых ступеней зрелости, каждый труженик во все более широком круге отношений и во все более значительной степени становится «субъектом управления».

«В экономику нельзя вмешиваться на основании голой уверенности. Нужен анализ» — эта реплика секретаря горкома партии Сакулина из «Обратной связи» (реж. В. Трегубович, «Ленфильм»), точно выразившая его собственное кредо, не случайно получила отклик и в некоторых других фильмах, где мы встречали героев нового склада, способных решать беспрерывно усложняющиеся проблемы современного производства на строго научном уровне, деловито и продуктивно. К ним следует отнести и директора целинного совхоза Степана Сечкина, чей незаурядный ум, воля, активность жизненной позиции были так заразительно живо, темпераментно запечатлены актером С. Шакуровым в тетралогии «Вкус хлеба» (реж. А. Сахаров, «Мосфильм» и «Казахфильм»). Дружба Сечкина с ученым-почвоведом Сергеем Игнатьевым (Э. Романов), свершающим на протяжении фильма свой собственный научный подвиг, сюжетно воплощает основную авторскую мысль: о сплочении всех духовных сил в обществе, достигаемом в процессе коммунистического созидания, о необходимости соединения в современном деятеле нравственного здоровья и серьезных знаний, компетентности, выражающейся в подлинно научном подходе к делу, и духовной близости к тем самым массам, ради которых он и работает. Эта концептуальная для «Вкуса хлеба» художественная идея адекватно отражает реальный уровень общественного сознания, достигнутый в самой действительности: «Научное управление обществом при социализме имеет в качестве одной из непременных предпосылок возросший уровень морального сознания и одновременно способствует дальнейшему нравственному прогрессу» [3].

Поиски героя идут сейчас в нашем кино повсеместно, экран стремится воплотить духовный облик современника в самобытных очертаниях национального характера, специфических особенностях психологии различных социальных слоев и профессий, в неповторимых

[3] «Мораль развитого социализма. Актуальные проблемы теории». М., 1976, с. 9.

индивидуальных чертах каждой отдельной личности. Поиски эти, увы, не всегда увенчиваются успехом, но упорство и неутомимость ведущейся работы обнадеживают. Тем более что золото правды есть и в такой, к примеру, картине, как «Приди в долину винограда» (реж. Г. Шенгелая, «Грузия-фильм»), вызвавшей законные упреки критики в композиционном несовершенстве, в ослабленности конфликта, в вялости сюжетного развития. И в этой картине расставлены некоторые нужные и новые вехи на пути киноискусства к сокровенной духовной сути современного героя. Начальник участка на строительстве канала в Алазанской долине Важа Георгадзе (эту роль играет сам режиссер) предстает на экране руководителем, решающим проблемы, связанные с технологией строительства оросительной системы, а попутно и проблемы нравственные, психологические; их, причем во множестве, ставят перед ним не только бетонщики и шоферы самосвалов, но и крестьяне, через дворы которых ляжет русло канала и которым, стало быть, предстоит переселение в другое место. Держа в уме конечную цель — дать стране больше кахетинского вина, Важа не теряет из виду и сегодняшние повседневные заботы жителей долины. Его непоказная, истинная любовь к людям проявляется, конечно, не только в том, что он каждого знает поименно и здоровается за руку со всеми рабочими, дружит и захаживает в гости к старикам виноградарям. Нет, Важа пользуется непритворным уважением окружающих скорее как раз потому, что справедлив, строг и требователен, что он сам — настоящий, классный специалист и в то же время обладает отменно твердыми и чистыми нравственными убеждениями. В финале, когда под музыку зурн и барабанов происходит торжественное открытие канала, после чего Важа, потихоньку улизнув с банкета, спешит в своем запыленном «газике» домой, его останавливают все новые и новые группки тех, кто празднует сегодня приход воды в долину, тех, кто, присев прямо на траву, у обочины дороги, около вереницы скатертей с сыром и вином, обменивается с Важей тостами, улыбками. Казалось бы, такой финал должен был оставить ощущение слащавости. Но ничего этого нет: мы воспринимаем происходящее как нечто естественное, как искреннее народное чествование работящего и человечного героя картины.

Сегодняшняя жизнь, предстающая взгляду художника, унаследовала многое от прошедших этапов развития общества и как бы оперлась на их великие завоевания. Вместе с тем она обладает и особыми, качественно новыми сторонами. Заново постигаются в опыте последних лет и те грани действительности, которые прежде казались известными искусству, не раз запечатлевались им, но словно бы ускользали от глубокой художественной интерпретации, от исследования. Таковы, в частности, лучшие фильмы, в которых ставятся глубокие и сложные проблемы развития морали современника.

В духовном мире современника сложно соединяются свойства давно приобретенные и приобретаемые в условиях социализма, с лучшими характеристическими качествами, выработанными трудовыми массами на протяжении веков. Вместе с тем искусство воплощает и реальные жизненные противоречия между социалистическим нравственным идеалом и обветшавшими, пережиточными этическими установками и понятиями, пришедшими к нам из той же глубины веков. Высокомерно-нигилистический отказ от старого, грозящий духовным «беспризорничеством», и рабски бездумное следование всему, что «завещано предками», — вот две крайности, которые тревожат многих художников, стремящихся в своих произведениях открыть гармонию между тем, что возникло и окрепло при социализме, с лучшим из того, что было выстрадано поколениями тружеников в ходе их многовекового опыта.

В самом начале истекшего десятилетия замечательный актер Р. Чхиквадзе, исполнитель главной роли в фильме «Саженцы» (реж. Р. Чхеидзе, «Грузия-фильм»), так определил кредо созданного им образа: «Присматривать за корнями!» Этот нравственный лозунг полно выражает и смысл картины «Джура Саркор» (реж. М. Касымова, «Таджикфильм»),

вышедшей на экран в то же самое время. Седовласые мудрецы и праведники — из грузинского ли селения, из таджикского ли — равно предстают в этих произведениях живым воплощением нетленных духовных ценностей, накопленных старшими поколениями. Не случайно все остальные персонажи проверяются на прочность души и чистоту помыслов тем, могут ли они принять от своих отцов завещанный ими дар.

В дальнейшем своем движении многонациональное кино откроет в этом мотиве новую глубину и сложность. Чем дальше, тем больше перед нами выступит и внутренняя неоднозначность традиций, и противоречивость, драматизм самого процесса наследования. Соответственно меняется и сюжетика. Характеристика героев уже не зависит только от их умения ладить со старшими, впрочем, и сами старшие оказываются теперь куда более противоречивыми фигурами, чем величественно-прекрасные Лука и Джура, заслужившие беспрекословное почитание и от своих спутников на экране, и от нас, зрителей.

В фильме «Умей сказать: нет!» (реж. Х. Нарлиев, «Туркменфильм») была сделана одна из первых попыток воплотить ту самую сложность проблемы «старое и новое», о которой словно бы не хотели догадываться авторы «Саженцев» и «Джуры Саркора», картина изобличает едва ли не самый реликтовый из пережиточных, феодально-байских обычаев — калым. Показавший до того в «Невестке» совершенное владение поэтическим стилем, Х. Нарлиев на этот раз аскетически отрешается от яркой метафорики, выверенной темпоритмической и цветовой гармонии. Фильм «Умей сказать: нет!» снят деловито, сухо, стиль тут имитирует бытовой репортаж. Жизнь старого кузнеца Сары-ага, его жены Дурсун-эдже, которые женят своего сына, уплатив невесте крупный калым, а затем, чтобы вернуть взятые в долг деньги, решают выдать замуж свою дочь, потребовав калым уже за нее, фиксируется в фильме день за днем, во всех ее неприкрашенных подробностях. При этом мы понимаем: идея-призыв, заключенная в названии фильма, обращена не к старшим, а главное, к молодым, к их чувству достоинства, гражданственности, к идейной и нравственной зрелости. Что же касается Дурсун-эдже, то ее образ обрисован в фильме со смешанным чувством авторского гнева и неожиданно прорывающейся грусти. Будь Дурсун-эдже героиней в фильме 20-х или 30-х годов, ей полагалось бы быть представительницей байской среды и ее надлежало бы поскорее вывести на чистую воду. Могла она стать и беднячкой, замороченной враждебной классовой средой, а затем прозревающей с помощью женсовета. Но в фильме «Умей сказать: нет!» предстает сегодняшняя Дурсун-эдже: честная труженица, искренне желающая счастья своему сыну. В фильме не исследуются причины ее страшной слепоты: Дурсун-эдже, ее нравственная ситуация рассматриваются как нечто готовое, не в своем генезисе, а в итоге, достаточно стабильном и определенном. «Репортажная» установка картины вообще ориентирована не столько на интерпретацию сложной ситуации, сколько констатирует ее. Но в самой этой констатации видно горячее авторское стремление взорвать статику: помочь быстрейшему искоренению страшного пережитка.

В современных условиях, как никогда прежде, возросла «регулятивная функция» морали во всех аспектах общественного бытия человека, от взаимоотношений его с природой до поведения на производстве, в семье и быту. Духовные ценности, добытые реальным социализмом, устрожили отношение к любым нравственным уродствам, этим злостным антиподам коммунистической морали. Вместе с тем кинематограф последних лет стал внимательнее к психологии людей, чье духовное убожество оставляло их прежде в положении социальных обсевков, эпизодических лиц, заслуживающих разве что пренебрежительного осмеяния, но никак не глубокого исследования. Теперь же явились чередой, занимая самый центр сюжета, такие «герои» или, если угодно, «антигерои», как персонажи «Афони» (реж. Г. Данелия, «Мосфильм»), «Сладкой женщины» (реж. В. Фетин, «Ленфильм»), «Чужих писем» (реж. И. Авербах, «Ленфильм»), фильмов, где серьезный художествен-

ный анализ направлен на сегодняшние формы отклонения от социалистической нравственности. Рядом с ними появились картины, осуществляющие пока еще начальные, «разведывательные» акции искусства: в таких картинах указывают пальцем на негативные явления, противоречащие духовной атмосфере времени, перекладывают в первичные еще художественные образы неприукрашенный материал жизни, но пока еще не достигают достаточной глубины анализа.

К числу подобных фильмов относится «Улан» (реж. Т. Океев, «Киргизфильм»). Его сюжет представляет собой нечто среднее между клинической хроникой течения болезни и юридической хроникой готовящегося преступления (к концу фильма герой фильма Азат Майрамов попадает в тюрьму). Фильм пока еще не столько трактует и разъясняет печальное явление, сколько его фиксирует. В начале Азат Майрамов — обаятельный человек, прекрасный семьянин, незаменимый работник Иссык-Кульского порта. Алкоголизм вселяется в него неуправляемой, злой силой, ведет его к потере работы, семьи, товарищей, катит и гонит все ниже, на самое дно. Последнее Азату дано изведать не только в фигуральном, но и буквальном смысле. Похоронив своего дружка, отверженного всеми старого алкоголика, Азат напивается прямо на кладбище, падает в пустую, вырытую впрок могилу, отчаянно пытается из нее выкарабкаться, переживает приступ белой горячки с ее жуткими фантасмагориями, хрипит и воет в глубокой яме. Наутро его, вымазавшегося с ног до головы в глине, успевшей присохнуть к лицу в виде неподвижной серой маски, сквозь которую проступают багрово-синие ссадины, дрожащего и дико озирающегося по сторонам, извлекают из могилы санитары «скорой помощи». Алкоголизм дан в этом фильме как пагубный, опасный социальный недуг, но не исследован, а продемонстрирован, не объяснен, а только наказан.

В «Воскресной ночи» (реж. В. Туров, «Беларусьфильм») беспричинность, стихийность этой же социальной болезни оспорены и исключены. «У нас нет социальных корней, значит, нет и социальной болезни» — эта реплика вложена авторами в уста перестраховщика и демагога, демонстрирующего свою «веру» в силу общества в самоохранительных целях. Значительная часть фильма построена, как открытая дискуссия, участники которой пытаются определить как раз корни болезни, ее причины. Самое ценное в этом споре — его острота, психологический накал, прямота разнонаправленных высказываний оппонентов. Здесь сталкиваются лицемерие одних, якобы не понимающих опасности явления («Пили, пьют и будут пить!»), и искренняя тревога других, в особенности судьи Нины Зубрич, чью смелость и внутреннюю силу воплощает актриса Л. Зайцева. К сожалению, в завершающей своей части этот разговор сводится к необходимости обуздать буфетчиц, отпускающих спиртное в кредит, к критике райпотребсоюза, «заливающего села водкой», и к упрекам школе, невнимательной к семьям неблагополучных учеников. Мысль о том, что речь должна идти не только, во всяком случае, не столько о совершенствовании торговли водкой, сколько о воспитании духовности, развитого индивидуального самосознания, о формировании личности, внутренне свободной, независимой и волевой, которая только и сможет и противостоять обыденному и страшному влиянию «микросреды», и изменить ее, — эта мысль проходит в спорах героев фильма только краем. И высказана она в столь общей форме, что уже не вступает в прямой контакт с сюжетом и не задевает прямо судеб Михася, Степана и Алены из белорусского села Добринёво, драма которых дана в фильме контрапунктом к дискуссии.

Заметим, что эти два сюжетных пласта резко поляризованы в «Воскресной ночи» и по стилю, что, естественно, вызывает впечатление художественного разнобоя. Эклектичен был по своему строю и «Улан», где заметно тяготение к оперно-зловещим и наивно-сентиментальным формам киноповествования. Это, конечно, не случайно. Начав разговор о давно наболевшем, авторы «Улана» словно бы ищут тон, в каком его следует вести, пробуя то одно, то другое, неминуемо при этом перескаки-

вая с предмета на предмет, не столько исследуя проблему, сколько ужасаясь добытыми результатами. Притом эта картина, так же как, например, «Умей сказать: нет!» или «Цена счастья» (реж. Г. Сеидбейли, «Азербайджанфильм»), решена прежде всего по законам экранной публицистики. Показываемый порок здесь представлен крупно, внятно, но словно бы отдельно от социально-психологического контекста. Он фиксируется сюжетом, как нечто способное говорить само за себя, что же касается авторской интерпретации, то она сводится к открытой и прямой, но только осуждающей оценке.

Стремление к конкретизации социально-психологического явления в каком-то для всех очевидном, резко очерченном образе характерно и для антимещанских фильмов. Так, картина «Обмен» (реж. Р. Вабалас, Литовская киностудия) показала способность мещанина, идя напролом, наперекор всем нравственным нормам общества, стяжать себе максимум жизненных благ.

Естественно, что и на этот раз гражданственность авторов фильма, палящих по взятой цели изо всех орудий, не могла не вызвать расположения рецензентов. Однако отзывы на «Обмен» оказались, при всей настроенности писавших на комплименты, не очень-то позитивными. Время течет быстро, и на исходе семидесятых годов произведение, преимущественно констатирующее, но не исследующее жизненные факты, стало казаться уже недостаточным в своей смысловой наполненности. В случае с «Обменом» это открылось с особой очевидностью, потому что фильм был сделан по известной повести, сравнение с которой напрашивалось само собой и оказывалось далеко не в пользу экранной версии. Фильм проигрывал не потому, конечно, что окунул события повести Ю. Трифонова в условия вильнюсского быта, переиначил имена героев и некоторые сюжетные подробности. Картина в сопоставлении с повестью многое теряла в силе социального обличения, вот в чем была причина разочарованности критиков и зрителей. В литературном варианте обличение прорастает из насыщенного психологизма будничных — семейных и бытовых — отношений двух семей, двух несовместимых миров — Дмитриевых и Лукьяновых. Причины их, как сказано в повести, «окостенелой и прочной вражды», многообразны и накапливались десятилетиями. Виктор Дмитриев, в отличие от матери и сестры, беспрестанно уступал противоположному стану. Мельчал духом, сникал под напористой лукьяновской хваткой, покуда сам окончательно не «олукьянился». История с обменом квартиры — всего лишь внешний показатель разрушения личности, уже свершившегося в результате многосторонней идейной и психологической адаптации к миру материального и духовного потребительства. В фильме эта история излагается как факт сам по себе вопиющий, и опять-таки как факт скорее только констатируемый, а не исследуемый. Фильм характеризует персонажей с четкой, почти плакатной однозначностью, но именно это обедняет смысл экранного рассказа.

Тем не менее эта картина, так же как и ее предшественницы, обозначила новые шаги искусства на пути «экстенсивного» захвата нового жизненного материала, определения и острокритической постановки некоторых назревших проблем нашего повседневного быта. Но именно благодаря тому, что необходимая «рекогносцировка» была с помощью всех названных картин проведена, открылась с такой остротой необходимость «интенсификации», углубления художественного анализа.

Симптомы этой новой, благотворной тенденции можно увидеть, например, в фильме «Цветение несеяной ржи» (реж. М. Гедрис, Литовская киностудия), вышедшем на экраны одновременно с «Обменом». Мир обывателей с характерной для них страстью вмешиваться в чужую жизнь посредством подслушиваний и подсматриваний, выдаваемых за «участие», с неистощимым умением оказать другому мелкую услугу так, чтобы тот чувствовал себя за нее «крупно обязанным», с нужными «связями», которые компенсируют отсутствие друзей, а также противостоящий этому другой мир нравственности и доброты — оба эти мира выведены здесь с гораздо большей,

«Служа отечеству» («Опасное путешествие»). Режиссер Л. Файзиев, «Узбекфильм»

«Кровь селезня». Режиссер А. Карсакбаев, «Казахфильм»

«Небесные тропы». Режиссер З. Рутберидзе, «Грузия-фильм»

чем в «Обмене», психологической аналитичностью. Она достигнута прежде всего благодаря прекрасной работе актеров, в особенности И. Килшаускайте и Д. Баниониса, играющих нередко «поверх» и «вдобавок» к ситуациям, которые в сюжетном, драматургическом плане выглядят, к сожалению, порой вторичными, даже банальными. В картине «Живите долго» (реж. Ф. Довлатян, «Арменфильм») насыщенная эмоциональная «аура» придается несколько прямолинейным в своей назидательности сюжетным ходам благодаря режиссуре, небезуспешно, хотя, к сожалению, неровно, часто с излишними перегрузками, выполняющей требования жанра мелодрамы. Явственное стремление авторов обеих картин обогатить суховатые фабулы нюансами, обертонами и подробностями чувств, раскрытыми чисто режиссерскими средствами, свидетельствует об осознанной потребности в новом идейно-художественном уровне трактовки морально-этической темы.

Повышению художественно-исследовательского потенциала «проблемных» фильмов о современной морали может активно способствовать освоение опыта современой литературы, которая в постижении духовных проблем нашего быстро развивающегося общества играет роль первопроходца. Об этом позволили судить и многие экранизации произведений В. Шукшина, П. Нилина, Г. Матевосяна, Ч. Айтматова.

Остановимся в этой связи на «Белом пароходе» (реж. Б. Шамшиев, «Киргизфильм»).

Справедливости ради заметим, что этот фильм не смог выразить идейное и художественное богатство повести Ч. Айтматова с исчерпывающей полнотой. Миф о Рогатой Матери-оленихе, столь существенный для содержания повести, был утоплен на экране в изобразительной риторике комбинированных планов, и это нанесло серьезный урон «составу идей» экранной версии. И все-таки картина впитала из литературной первоосновы так много, что обрела свою собственную философскую и художественную силу.

Повесть Ч. Айтматова выдвигает духовную высоту личности как необходимое условие ее единства с природой. Гармония человека и природы, по повести, невозможна вне высоконравственного согласия человека с другими людьми и его внутренней способности быть в ладу с собственной совестью. Эти три ипостаси авторского идеала неразрывны, и духовная «работа», предлагаемая личности на пути к совершенству, должна вестись непременно вкупе, во всех трех отношениях разом: самовоспитание, достижение духовного братства с другими людьми и обретение разумной любви ко всему живому, будь то сосна, пахучая трава ширалджин или лесной олень с короной ветвистых рогов на голове. Необходимость беспрерывного духовного самосознания и самодвижения каждой личности, необходимость совершенствования отношений между людьми — вот та грань литературной концепции писателя, которую наиболее полно и выразительно претворяет фильм. Соответственно в экранном варианте рельефнее всего запечатлен тот слой литературного сюжета, где показан быт небольшого коллектива людей на лесном кордоне и раскрываются в конфликтных взаимоотношениях их характеры.

Орозкул, каким он предстает и в повести, и в фильме, превосходит расхожие представления о степени возможного в обществе зла. Он калечит безответную жену, унижает и бьет старика, наносит душевную травму ребенку, рубит под корень заповедные вековые сосны, губит и поганит все живое вокруг себя. Жестокость здесь рассмотрена глазами потрясенного Мальчика: она укрупнилась, представ в органической связи с другими нравственными пороками Орозкула и образовав ту целостность, которая и сделала гротескный характер Орозкула вполне правдоподобным, только словно бы слишком резко к нам придвинутым и от этого неестественно — по обычным меркам — увеличившимся в своих проявлениях и масштабах. Реалистическую убедительность характеру придает и его многообразная соотнесенность с историческим временем. Способность жить и во внеположенное ему время, воинствующая архаичность сознания Орозкула воплощены в фильме с впечатляющей силой именно потому, что его внут-

ренний мир связан невидимыми, но прочными нитями с многообразной реальностью того, что ушло. Байские повадки Орозкула, его дикое самодурство, деспотизм — все это кривой след, казалось бы, уже отошедшего времени. Не случайно авторы вкладывают в уста Орозкула пословицу: «Лес рубят — щепки летят», печальную метафору всего того, что так резко было осуждено мнением народным, но что все еще дорого и любо сердцу Орозкула. Только звучит она в измененном виде. Определяя нынешнее время, где верх взяли «странные директора» хозяйств, прислушивающиеся к голосу своих подчиненных, или — «старички в очках, в чем душа держится», Орозкул презрительно цедит: «Каждая щепка срубленного дерева для них — богатство». Люди продолжают оставаться для Орозкула щепками, а неприемлемость наступившей жизни — для себя и таких, как он, — Орозкул видит в том, что в этой новой жизни каждый человек ценится сегодня по своей истинной цене. «Дали бы мне власть, — раздумывает Орозкул, по-начальнически восседая на лошади и вперяя осоловелый взгляд в пространство, — я бы везде порядок навел. Совсем распустили народ». Но его мечта, как понимает и сам Орозкул, теперь уже несбыточна. Глухой лесной угол — последний его оплот и одновременно клетка, в которую он захлопнут новыми обстоятельствами.

Духовный мир Мальчика в фильме тоже словно бы увиден сквозь увеличительное стекло, приближен к нам в своей целомудренной чистоте, доверчивой открытости миру, уже оставившему на душе ребенка свой след — недетски глубокое и искреннее страдание. Деятельная доброта и самозабвенная преданность тому идеалу, который Мальчик усвоил изначально — вот «фамильное золото» души, унаследованное ребенком от деда Момуна. Однако именно потому, что Мальчик приучен не мириться со злом, он расходится в финале не только с Орозкулом, но и с самим Момуном, отвергает агрессию первого и убежденное страстотерпство второго, «уплывает от них рыбой». В узких пределах фабулы фильма гибель героя, конечно, означает его поражение, но в широких пространствах его идейно-художественной концепции торжествует как раз добро, полно и беспримесно воплощенное именно в Мальчике. Фильм, вслед за повестью, выясняет, что понятия Мальчика о жизни, казалось бы, усвоенные им из сказаний и легенд, поведанных дедом Момуном, на самом деле качественно преобразились в его душе, словно бы пройдя невидимый фильтр и перековку в соответствии с нравственными нормами нашего общества. Отлетев от порога патриархальных представлений, они воплотились в мечту о дружном многолюдье, царящем на белом пароходе, сегодня плывущем по Иссык-Кулю, о братстве веселых и добрых людей, реально утвердившемся на нашей земле. Эту мечту делает для Мальчика реальной симпатичный парень Кулубек. Водитель грузовика из молодежного стройотряда, отзывчивый и общительный человек, он, сам того не ведая, становится, пожалуй, самой надежной духовной опорой Мальчику.

В одной из своих статей Ч. Айтматов определил фильм как «философско-социальную драму»[4]. Философский драматизм происходящего, пожалуй, с наибольшей остротой выразился в образе Момуна. Исповедуя братство с любым бугинцем, даже таким никудышным, как Орозкул, Момун, столкнувшись с его деспотизмом, не может вспомнить о своих гражданских правах и обрести волю к самозащите. Противоречивость традиционной морали, вдохновленной высокими заветами и отягощенной грузом предрассудков, воплощена в коллизии, пережитой Момуном, им не разрешенной и духовно его опустошившей. Формирование личности, способной занять активную гражданскую позицию, тесно связано в картине с проблемой наследования личностью вековых духовных традиций предков. Фильм открывает, что исторически ограниченное и всевременное, обветшавшее и жизнестойкое, консервативное и прогрессивное в идущих от века народных этических представлениях далеко не так легко поддается расчленению и отбору, как это порой принято полагать. Покорная ис-

[4] Айтматов Ч. Интернационализм киноискусства. — В сб.: «Кино советской Киргизии». М., 1979, с. 13.

полнительность Момуна и его же реальная, воплощающаяся в деле доброта; наивность Момуна и его же нерасчетливое доверие к патриархальным ценностным установкам; непротивление Момуна и его щедрое великодушие; самоуничижение Момуна и его способность к самозабвению... Как хотелось бы освободить Момуна от плохого и сохранить хорошее! Но душа Момуна живет, мерцая и переливаясь как раз в этих крайностях, как в едином потоке, и ее не разрубишь пополам, иначе потеряешь всю разом. Тут нужен иной подход. И авторы фильма находят его в том, что можно было бы назвать утверждением требовательной любви. Не зря именно Мальчику с его нежным и чутким сердцем дарована в фильме роль судьи деда — противника и жертвы его патриархальной косности и продолжателя тех его заветов, которые наследует поколение Мальчика.

Неантагонистические противоречия и их преодоление в процессе борьбы за коммунизм являются источником развития всего социалистического общества в целом и каждой его сферы в отдельности. Но если наука изучает жизнь общества, дифференцируя ее для удобства анализа на отдельные сферы, а затем выявляя внутренние связи между ними, то искусству дано объять жизнь в целом, явить ее лик, ее полную картину, обрисовав все стороны отношения человека к миру в одной целостной образной структуре. Конечно, это определение возможностей искусства в целом не может быть прямо перенесено на любой отдельный фильм. Постижение духовной жизни общества во всей ее целостности дается все же не отдельным фильмам, а всему кинопроцессу.

Но такие «репрезентанты» его ведущих тенденций, как «Белый пароход», показывают, насколько сильна тяга современного кино к синтезу, сопряжению того, что поначалу рассматривалось дробно, фрагментарно и словно бы автономно от реального, социально-исторического контекста. Показывают, насколько явственно сопутствует синтезу разных аспектов духовного бытия современника наше общее движение в глубь современной темы.

Обострение аналитической художественной мысли, сопровождаемое возрастанием ее эстетически воздействующей силы, сказывается особенно ярко в тех фильмах, которые берут на себя функцию первооткрывателей новых жизненных явлений и сопряженных с ними новых социальных и духовных проблем. Чаще всего такими картинами становятся ленты публицистического склада. Об этом можно судить, в частности, по фильму «Допрос» (реж. Р. Оджагов, «Азербайджанфильм»). Для понимания амплитуды движения, характерной для фильмов этого рода, «Допрос» тем удобнее, что он дает еще и возможность для сравнения. Ведь «Допрос» обладает несомненной генетической связью с картиной «В этом южном городе» (реж. Э. Кулиев, «Азербайджанфильм»), сделанной еще в самом начале 70-х годов. Сценарий того фильма принадлежал перу Р. Ибрагимбекова, он же стал автором сценария «Допроса», оператором того фильма был Р. Оджагов, ныне выступивший в качестве постановщика «Допроса», а главного героя, которого звали так же, как и ныне, Мурадом, исполнил один и тот же актер — Г. Мамедов. Все это не случайное совпадение. «Допрос» развивает и углубляет внутреннюю тему той, десятилетней давности, картины, поднимая проявленные в ней идейные тенденции на новый уровень обобщений.

Тот, прежний Мурад чуть было не стал преступником, потому что, по мнению обитателей окраинного переулка, где жила семья Мурада, он должен был отомстить другу своего детства, позволившему себе жениться не на сестре Мурада, с которой был помолвлен, а на другой девушке. То, что клановая солидарность делает человека не свободным последователем своей морали, а ее рабом; то, что она пренебрегает личностью и способна тупо и зло превратить ее в жертву; то, наконец, что ее установки, направленные якобы на укрепление нравственности (в данном случае — прочности семьи и товарищеской верности), на самом деле извращены и обречены на обратный результат, было четко и громко выговорено уже в первой картине Р. Ибрагимбекова.

В «Допросе» тема раздвинулась и вширь, и вглубь. Из приземистых глинобитных домов, ждущих скорого сноса, действие перенеслось в элегантные особняки, «сановные» кабинеты, роскошные рестораны. Угрюмые подпиратели стен в неизменных кепках «аэродром» сменились улыбчивыми людьми, взгляд которых прячется за толстыми стеклами очков, а тела облачены в безупречные костюмы. Мало изменился, пожалуй, только сам Мурад — все такой же мягкий и безвольный. Он словно бы подготовлен тем, уличным сообществом, чтобы стать жертвой нового зла. Не имея собственных убеждений, он по-прежнему плывет в фарватере чужих. Но если те, прежние, сгрудившись у пивного ларька, чтобы обсудить семейные дела соседей, искренне полагали себя неподкупными блюстителями незыблемой, еще прадедами завещанной нравственности, то те, кто сейчас делает Мурада своей жертвой, уже не претендуют на охрану каких бы то ни было нравственных ценностей. Цинично выдавая ложь за правду, круговую поруку мошенников — за товарищество единомышленников, превращая Мурада в слепое орудие своих преступлений, а потом в жертву, сами они ничуть не заблуждаются относительно реальной ценности вводимой ими в оборот пышной фразеологии. Грязные спекулянты — и в духовно-историческом, и в обыденно-юридическом смысле этого слова — они преследуют единственную цель: деньги, выхваченные из национального дохода и положенные к себе в карман, превращенные в квартиры и дачи, набитые дорогим барахлом, в обильную жратву на золоченой посуде. Зло, показанное в «Допросе», крупнее, изворотливее, циничнее, чем зло, разоблаченное в фильме «В этом южном городе». Его способность развратить граждански неоформившееся, конформное сознание поэтому в опасной степени реальна.

Но и добро теперь наделено новой, поистине непреоборимой мощью!

В раннем своем фильме Р. Ибрагимбеков делал ставку на самого Мурада, ни с кем его прямо не сталкивая. Оттого Мурад вел странную, двойную жизнь. Дома он тонул в обывательском болоте, на работе же его плотно окружали ребята из бригады нефтяников. Они уважали своего мастера за его скромность, умение и опыт. И еще за особую способность без приборов, по одному лишь дрожанию бурильных труб определить, какую породу проходит долото на четырехкилометровой глубине. Этот дар предполагал в Мураде необычайную нервную отзывчивость, чуткость, проницательность — достоинства, которые в конечном счете и привели Мурада к открытой конфронтации с заправилами своего «микрорайона», все еще желавшими жить по старым, давно изжившим себя обычаям.

В «Допросе» носителем человечности, чуткости, душевности становится следователь Сейфи (А. Калягин). Он исполняет свой долг с высокой мерой умения, честности и опыта, талантливой проницательности, позволяющими в конечном счете пробиться через завалы лжи к правде, к истинной сути расследуемого им дела. Но во всем этом Сейфи не видит никакой особой своей заслуги. Разрабатывая характер Сейфи, Р. Ибрагимбеков, в сущности, снова делает ставку на ту же самую силу, на которую делали ставку и авторы названных выше фильмов — на мораль труженика-коллективиста, выразителя истинных духовных ценностей социалистического общества. Только герой нового его фильма заметно — по сравнению со своими предшественниками — возмужал и идейно окреп. К профессиональному умению он добавил широту кругозора, зоркость гражданского видения, к здоровому нравственному чувству — твердую, как алмаз, принципиальность. К началу фильма он уже сложился в цельную и значительную личность. Именно поэтому Сейфи так остро ощущает связь собственных усилий с интересами многих других людей, честно делающих свою собственную работу, постоянно ощущает свою ответственность перед тысячами, миллионами, перед обществом. Эта связь налагает на Сейфи огромное тяжелое бремя, но одновременно одаряет его высшей мерой свободы, которая позволяет ему смело вести дело до конца, разоблачить преступников, укрывшихся в «высоких» кабинетах, одолевая попутно непо-

нимание и даже трусость некоторых своих коллег. Диалектику ответственности и личной свободы, высокой причастности к свершающемуся вокруг и внутренней независимости, их постоянную, не лишенную особого драматизма «игру», всепроницающие переходы, переливы, взаимопроникновения тонко передает эмоционально насыщенное и богатое нюансами исполнение актера А. Каляпина. Открыто публицистическая картина «Допрос» впечатляет в силу этого не только характером воплощенных в ней фактов, но и глубиной психологической интерпретации, соединившей подобающую данному жанру четкость характеристик с неспешным психологическим анализом.

Очерченные выше тенденции развития киноискусства проявили себя и в тех фильмах на современную тему, которые можно было бы определить как лирико-философские.

«Во многих аннотациях, раскрывающих смысл того или иного фильма, в перечне проблем на последнем месте обычно стоят слова: «а также о любви». Мы старались сделать картину только о любви»[5], — заявил Г. Цилинский по выходе «Сонаты над озером» в прокат (реж. Г. Цилинский и В. Брасла, Рижская киностудия). В черсду картин «только о любви» вошли и «Притча о любви» Б. Мансурова, «Красное яблоко» Т. Океева, «Птицы наших надежд» Э. Ишмухамедова, «Время жить, время любить» В. Кяспера, ряд других лент. Программное намерение их авторов состояло в том, чтобы поднять лирическую линию от уровня «утепляющей» орнаментики до уровня самостоятельной истории и через нее показать богатство духовного мира современника. Не хлебом единым жив человек и не одними трудовыми успехами — как бы говорят авторы лучших из фильмов этого ряда. Счет, предъявляемый современником к жизни, очень высок, а возможности его в самоактуализации сферы чувств и эмоций неисчерпаемы — такова, примерно, мысль, лежащая в основе всех этих произведений, созданных не без внутренней полемики с неназванными, но предполагаемыми оппонентами. Но лирические сюжеты потребовали, как никакие иные, от режиссеров и сценаристов умения связно и непрерывно прослеживать течение человеческих чувств, и не все из них такое умение смогли обнаружить. К счастью, лучшие из фильмов этой группы стали своеобразной «школой психологизма» для ряда наших талантливых актеров. Сошлемся в качестве примера хотя бы на исполнение роли Лауры в «Сонате над озером» актрисой А. Кайриша или роли Анны актрисой К. Михкельсон в фильме «Хозяин Кырбоя» (реж. Лейда Лайус, «Таллинфильм»).

Однако по мере движения лирико-философской темы в многонациональном кино вглубь, к новым жизненным пластам начало обнаруживаться и некое внутреннее, смысловое противоречие, которое, впрочем, было, пожалуй, изначально запрограммировано в картинах «только о любви». Взявшись высветить особо ярким светом область только сердечных чувств и волнений, художники все больше избавляли своих героев от сколько-нибудь существенных проблем, порожденных иными сторонами человеческого бытия (и быта). Ни коллизии, связанные с профессиями, с отношениями в среде коллег и товарищей, ни муки творчества, ни, тем более, прозаические, материальные заботы не могли поколебать лирический настрой героев. На экране размножились влюбленные в изысканных дубленках, владельцы разноцветных «Жигулей», выясняющие свои отношения преимущественно во время автомобильных прогулок к уединенным озерам или зимним паркам, картинно усыпанным белым снегом. Однако, высвободившись от всех жизненных забот, герои таких фильмов оказались социально инфантильными — для них стал непосильным груз современной нравственно-философской проблематики. В итоге мораль, например, в фильме «Птицы наших надежд», выговоренная в финале устами героя фильма Амира, свелась всего лишь к тому, что первая половина жизни дана-де человеку, чтобы совершать ошибки, а вторая — чтобы их исправлять. Не приходится удивляться, что лож-

[5] «Кино». Ежемесячный информационный бюллетень. Рига, 1976, май, с. 5.

«Твой сын, земля» («Повесть о секретаре райкома»). Режиссер Р. Чхеидзе, «Грузия-фильм»

«Пловец». Режиссер И. Квирикадзе, «Грузия-фильм»

«Распахните окна». Режиссер Д. Абашидзе, «Грузия-фильм»

ное глубокомыслие этого якобы философского, а на самом деле банально обывательского тезиса опрокинуло первоначальное намерение авторов, состоявшее как раз в том, чтобы показать, как расширяет духовное поле героя, обогащает его новым нравственным опытом пережитая им любовная драма.

Во второй половине семидесятых годов киноискусство стало выходить из этого противоречия. Познать внутреннюю связь между путями лирического самовыражения личности и ее духовным миром в целом, в котором — это-то и важно понять! — запечатлела себя реальная, современная конкретно-историческая действительность, — вот плодотворная тенденция, которая обнаружила себя в некоторых новых фильмах лирико-философской темы. Претворяя ее, кинематограф прежде всего вывел героя из «лирической изоляции» и окунул его в гущу современной жизни. Первоначально это было сделано на уровне сюжетной истории. Нагляднейший пример тому — «Жнецы» (реж. В. Денисенко, Киностудия им. А. П. Довженко). Здесь традиционному любовному «треугольнику» был придан поистине эпический фон, простершийся от украинских садов до поволжских просторов и далее — необъятных казахстанских степей, где жатва идет под небом, прочерчиваемым космическими кораблями, запускаемыми с соседнего Байконура. Этот фон, впрочем, начал во второй половине картины приобретать самоценное значение, невольно девальвируя несколько затянувшуюся историю любви героини и героя.

Новым и гораздо более веским аргументом в споре, который шел на экране вокруг очерченной выше проблемы, явились «Странная женщина» (реж. Ю. Райзман, «Мосфильм»), «Объяснение в любви» (реж. И. Авербах, «Ленфильм»), «Несколько интервью по личным вопросам» (реж. Л. Гогоберидзе, «Грузия-фильм»). В последнем фильме лирические нити, связывающие героев — Софико и Арчила, — гораздо более органично и естественно, чем в «Жнецах», переплетены с другими — многообразными и многосложными отношениями героев к миру. Выпавшее Софико испытание ревностью и страхом потери любимого человека не разрушило ее личности, не смяло ее, не вынудило ни к унижению других, ни к самоуничижению. Тонкая, умная Софико остается и после пережитого разочарования сама собой. В этой ее духовной жизнестойкости и заключен главный нравственный итог фильма. Конечно, он бы не прозвучал достаточно убедительно, если бы любовная драма Софико не была соотнесена как с трагедией ее матери, в судьбе которой отразились сложнейшие противоречия истории, матери, сумевшей, несмотря ни на что, сохранить мужество и доброту, непоколебимую веру в жизнь, в общество, так и со множеством других судеб, данных то эскизно, то и вовсе «моментальным снимком», но в совокупности вносящих в картину как раз то ощущение живой жизни с обилием ее радостей и печалей, которое и принесло картине общенародный успех. Тенденция кинопроцесса к «сопряжениям» прежде всего на общественном уровне, стремление к синтезу художественного познания различных сторон современной действительности и одновременно к углублению исследования отдельно взятой души привела, таким образом, в последнее время к новым и принципиально важным результатам.

...Экранное искусство, безусловно, во всей широте своего тематического, стилевого и жанрового диапазона, идейно-эстетической общности всех своих пятнадцати национальных кинематографий все более полно учитывает новый социальный и духовный опыт общества зрелого социализма, насущные потребности его материального и духовного развития. Ведущая, плодотворная тенденция общесоюзного кинопроцесса, все более обнаруживающая свою действенность в преддверии XXVI съезда КПСС, служит надежным ориентиром для будущих творческих достижений многонационального отряда советских кинематографистов.

А. Караганов

Современное развитие кинематографии и проблемы творчества молодых

Молодежь разных профессий входит сегодня в советскую кинематографию, имеющую более чем шестидесятилетнюю историю и поистине замечательные традиции. О главных из них прекрасно сказано в послании Л. И. Брежнева по случаю 60-летия советского кино:

«Деятели советского кино всегда были с партией, с народом, находились на передовых рубежах социалистического строительства. Они создали талантливые фильмы, поразившие мир своей революционной новизной и художественным своеобразием, продемонстрировали, на что способен народ, поднятый Октябрем к вершинам творчества».

С этими традициями органически связаны пронизывающий кинематографическую жизнь дух живого творчества, взыскательность и самокритичность в работе кинематографистов, постоянная поверка художественного поиска интересами общества, непреложными критериями практики коммунистического созидания.

«Искусство кино, — говорится в том же послании Л. И. Брежнева, — призвано отвечать возросшим духовным запросам народа. Это предполагает высокую требовательность мастеров кино к своему творчеству, глубокий критический анализ процессов киноискусства, подлинно новаторский поиск творческих решений в целях создания произведений, достойных нашей эпохи».

Эти высокие традиции дают ориентир и направление творчеству молодых художников кино, которые уже сегодня активно участвуют в кинематографическом процессе, а завтра станут мастерами, определяющими облик и уровень советского киноискусства.

●

Было бы нереалистичным поставить перед собой задачу — критически обозреть творческую работу молодых всех профессий, всех видов кинематографии. Ограничения неизбежны. Поэтому я бы хотел сосредоточиться на некоторых проблемах творчества молодых в художественном кино, имея в виду, что проблемы эти имеют прямое отношение и к другим видам кинематографа.

...Молодой художник входит в искусство как индивидуальность с неповторимым духовным складом и как человек своего поколения, отмеченного определенной социальной биографией, а значит, имеет и общие с другими сверстниками особенности жизненного опыта и социальной психологии. Для того чтобы талант молодого художника реализовался полнее, надо точнее знать его личность — то индивидуальное и общее, что образует его внутренний мир, его характер.

Вот и изучайте нас, помогайте нам, может сказать с почти неизбежной в таких случаях иронией молодой кинематографист в ответ на эти рассуждения о человеке и поколении. Между тем речь идет не только о руководителях кинематографии, для которых изучение творческих кадров всегда было и остается непременным условием правильного ведения дел. Речь идет, в первую очередь, о самих молодых. Критическое самопознание в контексте и на фоне жизни советского общества, советского киноискусства — важнейший элемент творчества молодого художника. Чтобы его творческая биография состоялась, необходимо требовательнее анализировать свои сильные и слабые стороны. Что-то в себе старательно взращивать, что-то исправлять, что-то ломать, а главное — ставить перед собой трудные задачи, все время поднимать план-

---

В основу статьи положен доклад на III Всесоюзном совещании-семинаре молодых кинематографистов

ку, говоря языком недавней Олимпиады.

Ведь можно прожить половину срока, отпущенного судьбой, и все надеяться: сегодня я сделаю вот это, полегче, чтобы войти, закрепиться, а потом, глядишь, и придет звездный час фестивального торжества — весь выложусь в чем-то большом и сокровенном. И легко может статься, что в таком ожидании художник растранжирит свой талант на мелких поделках. Ведь когда он в полсилы работает, в полнакала светит, он может привыкнуть к облегченной жизни без мук творчества. А там глядишь и первый юбилей нагрянет: от возрастного рубежа, на котором заканчивается участие в молодежных совещаниях, до пятидесятилетия — рукой подать. И вот приходят эти пятьдесят, надо подводить первые итоги. Но каковы они? В активе — одни только количественные показатели.

На втором совещании молодых кинематографистов в докладе Игоря Таланкина подчеркивалось, что государство устраняет производственно-практические затруднения на пути молодых, но творческие барьеры остаются, их никто за художника не преодолеет. Мысль эта и сегодня сохраняет свою острую актуальность для работников всех видов кинематографии для всех творческих профессий.

И вот первый барьер. Молодым художникам от века присуще стремление быть современными в искусстве, вносить в него что-то новое по сравнению с предшественниками. Но далеко не все, как показывает практика, отдают себе отчет в том, что проблема современности произведения — это не только проблема стиля, хотя и стиля тоже. Она насквозь социальна. В ней сходятся, перекрещиваются политика и философия, мораль и эстетика. Для того чтобы делать фильмы по-настоящему современно, надо быть на уровне духовных и нравственных исканий общества, на уровне современной партийной мысли, утверждающей ленинский подход к жизни. Важнейшим признаком современности фильма является диалектическая емкость его образов, вбирающих в себя движение общественного бытия и общественного сознания. Нельзя быть современным в искусстве, опираясь только на кинематографическую эрудицию, на книжные знания. Необходимо постижение живой жизни — не просто наблюдение ее фактов, явлений, процессов, но их эмоциональное восприятие, их переживание, их глубокое осмысление. Равнодушное описательство, даже если оно отмечено изысканностью кинематографического почерка, к высотам искусства привести не может. Нужны гражданские чувства и страсти, чтобы умение обрело одухотворенность.

Именно такие чувства направляли режиссерскую мысль Павла Чухрая, когда он в содружестве со сценаристом Эдуардом Володарским делал фильм «Люди в океане». Молодому режиссеру нужна была художническая отвага, чтобы взяться за сложнейшую тему — до него в игровом кино к этой теме никто не обращался. История спасения китайских рыбаков советскими пограничниками, а главное, взаимоотношения сторон после спасения дают возможность создателям фильма показать не только идейную зрелость, нравственный уровень советских пограничников, но и характеры китайцев, в чем-то схожие и все же имеющие индивидуальные отличия: каждый по-разному воплощает в своем поведении и мышлении деформирующее влияние идеологии маоизма, ее античеловечность, ее враждебность истинно революционным идеалам и принципам. Мы ощущаем опасность этого влияния, заставляющего людей принимать «казарменный социализм» во внутренней политике, гегемонизм и оголтелый антисоветизм во внешней — за выражение истинной революционности. В пяти характерах китайцев дан как бы социальный и психологический срез значительной части китайского общества. Перед нами политический фильм с сильными элементами психологической драмы — произведение, ставшее серьезной акцией в идеологической борьбе средствами киноискусства.

В этом же контексте мне хочется назвать и фильм «Санта Эсперанса» Себастьяна Аларкона, нашего чилийского друга, работающего ныне в советском кино и принятого недавно

в Союз кинематографистов СССР. «Санта Эсперанса» — произведение, проникнутое достоверностью психологического анализа характеров действующих лиц.

●

Для советского кино, для мастеров всех поколений огромное значение имеет художественное освоение процессов коммунистического строительства, создание образа современника, определяющего своим трудом судьбы страны и мира. Время, общество дают художнику не только материал для изображения, но и предлагают способ художественного мышления. Нынешний этап коммунистического строительства, о котором так глубоко и емко говорится в недавнем выступлении Л. И. Брежнева на октябрьском (1980 г.) Пленуме ЦК КПСС, учит художника трезвости анализа жизни и революционной окрыленности в устремлениях. Противоборство и соревнование двух социальных систем, острота идеологической борьбы требуют от мастеров экрана полнее раскрывать, настойчивее утверждать социальные и нравственные ценности социализма — главную надежду современного человечества, глубже, со всей силой правды, одухотворенной идейностью художника показывать советский образ жизни, развитие личности нового человека.

Важное место в художественном освоении трудовой жизни советского общества, в создании образа современника занимает разработка так называемой производственной темы. Как мы помним, в начале и середине 70-х годов наша кинематография одержала в этой области весьма внушительные победы — были созданы «Премия», «Старые стены», «День приема по личным вопросам», «Человек на своем месте», «Собственное мнение»...

Но здесь, как и на других направлениях творчества, действует закон сменяемости художественных программ, обновление искусства в решении проблем сюжета и образа. Когда на наших экранах появились такие фильмы, как «Обратная связь», «Иванцов, Петров, Сидоров», «Комиссия по расследованию», возникло ощущение, что производственная тема в ее вчера открытых качествах и параметрах может забуксовать. Все три названных мною фильма по справедливости высоко оценены критикой и зрителями, но варьирование в них некоторых ранее известных мотивов и образов говорило о необходимости активнее искать новые ракурсы и повороты темы, опираясь на необъятно богатый опыт динамичного развития советского общества.

Социалистический труд, человеческие отношения и конфликты, возникающие на почве производства, получают широкое отражение в такой ленте, как «Вкус хлеба», эпически показывающей движение народной жизни. Надо ли специально оговариваться, что это не единственный путь современного, сегодняшнего воплощения темы труда, но он весьма плодотворен и перспективен.

Возможны и другие пути. Их ищут молодые вместе с кинематографистами старших поколений. В этих поисках отчетливо проявляется стремление ломать складывающиеся стереотипы и становящиеся привычными схемы. Само по себе такое стремление заслуживает всяческой поддержки как непременный признак творческой активности.

Однако ясно, что реальный результат ломки и поиска определяется только качеством новых открытий.

В фильме «Пробивной человек», поставленном Олегом Фиалко при весьма сложных, даже конфликтных отношениях с авторами сценария, на первом плане экранного действия — главный инженер автобазы Сергей Петухов (А. Мартынов), образ которого является движущей силой сюжета. Про Петухова говорят, что он все может. И это так. Петухов деятелен, энергичен, напорист, инициативен. Одно из его нововведений, оказавшееся в эпицентре сюжета, — глубоко прогрессивное изменение оплаты труда механиков: Петухов подбивает знатного рабочего выступить с предложением платить механикам за тонно-километры, заинтересовать их материально в увеличении безремонтного пробега машин. Предложение принимается. Молодой инициативный инженер выдвигается в заместители начальника управления. Однако параллельно идет разоблачение Петухова. Оказывается, свое пред-

ложение он пробивал по чисто карьеристскому расчету...

Наш кинематограф и театр лет пять-семь назад с увлечением рисовали образ «делового человека», заставляли зрителя уважать его, а иногда и любоваться им. Не начинается ли теперь пересмотр былых увлечений? А если начинается, с каких позиций он ведется? Тут о многом надо подумать, может быть, поспорить, исходя из интересов научно-технического прогресса и повышения эффективности плановой экономики. Конечно же, карьеризм был и остается врагом нашей морали, нашего общества, а значит, и нашего искусства. Но, воюя с ним, очень важно утверждать нравственность дела и безнравственность безделья: критиковать и осуждать лень, рутину, уклонение от решений, безынициативную работу, механическое исполнительство, формально-бюрократическое функционирование, пренебрегающее соображениями о конечном результате. Боюсь, что с этой точки зрения фильм «Пробивной человек» построен весьма неточно. В его финале инициативный Петухов посрамлен, снова возвращен на базу как штрафник, а в победителях и праведниках ходят те, которые годами мирились с порочной оплатой труда, от прогрессивных нововведений уклонялись — то ли ума не хватало, чтобы их обосновать, то ли ответственности за дело, чтобы их отстаивать.

Тема фильма «Пятое время года» Олега Никитина (сценарий Владимира Гоника), связанная с борьбой за эффективность и качество производства, очень актуальна. Но добиться интереса к фильму, удержать зрительское внимание по ходу экранного действия авторам не удается. Очевидно, дело в том, что в поединке двух инженеров, чье столкновение призвано дать драматическое напряжение сюжету, многое становится похожим на игру в поддавки. Почти все очередные повороты сюжета легко и заранее угадываются. Борьба молодых инженеров развивается как столкновение общих формул и принципов. И эти общие формулы и принципы, например забота о плане у Баркалина, становятся чуть ли не единственной приметой личности. Баркалин (А. Денисов) монотонно озабочен, Пушкарцев (С. Морозов) — монотонно легкомыслен. При таком ограниченном изображении характеров более или менее условными становятся их сюжетные функции: серьезный и озабоченный Баркалин пытается засчитать в план месяца продукцию с неустраненным браком, а легкомысленный Пушкарцев разоблачает эту попытку. Поведение героев фильма, связанное с их производственными интересами, по-настоящему не укоренено в чертах их характеров, его нравственные истоки не проанализированы с необходимой глубиной.

Обращаясь к работам молодых в фильмах, посвященных людям деревни, хочется вспомнить успех артистов А. Рудакова и Н. Андрейченко в картине «Жнецы», показывающей труд сельских механизаторов в его истинно современном масштабе, а личные отношения в драматически напряженных и сложных коллизиях. Молодым артистам удалось достоверно передать в этом фильме неповторимость, своеобразие своих героев.

С хорошим знанием деревни, тонким ощущением атмосферы деревенской жизни и характера сельского труженика поставил молодой режиссер В. Кольцов фильм «Близкая даль».

Давно работающий над деревенской темой сценарист А. Макаров нашел в молодом постановщике А. Ефремове не только чуткого интерпретатора своего сценария «Родное дело», но и художника, который сумел средствами режиссуры обогатить драматургию фильма. В режиссерском образе фильма «Родное дело» чувствуется душевная привязанность, поэтическая любовь к белорусской деревне — хотя и не щедрой красками природы, плодородием почвы, но по-своему красивой, таящей в себе, в своих полях и лесах, в труде землепашцев, вечерних песнях и ночной тишине невыразимое обаяние. И деревня, сам характер главного героя фильма, которого играет Геннадий Егоров, показаны так, что решение механизатора, когда-то покинувшего родные края, а теперь приехавшего сюда на побывку и остающегося навсегда, становится убедительным и убеждающим. Основное достоинство

«Три дня знойного лета». Режиссер М. Кокочашвили, «Грузия-фильм»

«Как жить без тебя?». Режиссер Г Мгеладзе, «Грузия-фильм»

«Тифлис—Париж». Режиссер Л. Абашидзе, «Грузия-фильм»

фильма, пока что не частое в кинокартинах о деревне, и состоит в том, что это социально ценное решение, действия героя поэтически осмыслены, эмоционально обоснованы как естественное движение человеческой души и характера, открытого влияниям окружающей жизни.

Менее успешной показалась созданная на той же студии «Беларусьфильм» картина Владимира Шмакова «Дожди на всей территории» (автор сценария Елена Зыкова). В прокате она прошла примерно год назад, прошла незамеченной. Связано это, очевидно, прежде всего с тем, что внешне острый по своей драматургии нравственный конфликт не получил убедительного развития в движении характеров. В центре фильма — бригадир Мария. Она — максималист во всем. И в отношении к мужу, которому не может простить предательства, и в отношении к делу. Так, не желая, чтобы руководство колхоза организовывало особые условия для работы ее передовой бригады, она отказывается принять новые комбайны. Члены бригады, которые уважают своего бригадира, верят ей, тоже считают безнравственным создание тепличного климата. Но вот в случае с комбайнами возникает трещина во взаимоотношениях бригадира и бригады, трещина понятная: ведь речь идет не о поблажках, а о необходимом обновлении сельскохозяйственной техники. Поэтому непреклонность Марии воспринимается колхозниками как необоснованный, граничащий с истерикой каприз. Да и зрителю трудно понять Марию, тем более что мотивы действия председателя колхоза остаются здесь невыявленными, и сам он оказывается фигурой весьма неопределенной, не ясно, какие цели преследует. Поверхностно, неубедительно изображено в финале восстановление дружеских, рабочих отношений Марии с бригадой. Создатели фильма не сумели психологически точно показать переходы действующих лиц из одного состояния в другое.

Производственная тема в ее нынешнем понимании нераздельно связана с темой морали и нравственных исканий. Очевидно, одна из причин феноменального успеха фильма «Москва слезам не верит» в том и состоит, что биография главной героини фильма, ее взаимоотношения с другими действующими лицами вобрали в себя жизнь в ее реальной многослойности, с ее реальными радостями и горестями, а эволюция человека показана одновременно и как профессиональный, производственный рост, и как нравственное, духовное, эмоциональное развитие. Попробуйте также разложить по полочкам тематических рубрик картины «Экипаж» и «Несколько интервью по личным вопросам». С одной стороны, это производственные фильмы, в первом случае — о труде летчиков, во втором — о работе журналистки. Но в то же время они рассказывают о любви, о дружбе, о ревности, эгоизме и альтруизме, одним словом — о многообразии человеческой жизни, и в каждом случае — о личности интересного, яркого человека, чья индивидуальность, чье обаяние и покоряют зрителя.

Комплексное, диалектическое исследование социальных и нравственных, духовных и эмоциональных качеств экранного героя глубоко отвечает реалистическим принципам нашего искусства: советское общество многими нитями связывает быт и политику, частную и общественную жизнь. Может ли быть по-настоящему правдивым искусство, не показывая этих связей?

Как мы помним, Константин Симонов назвал свой последний роман — «Так называемая личная жизнь». Название необычное, поначалу может даже показаться странным. Однако в нем заключен большой смысл. Ведь личная жизнь симоновского героя Лопатина вмещает очень многое. Это и любовь к Нике, и забота о дочке, живущей без матери, и профессиональная работа фронтового корреспондента, и солдатское мужество в бою, и потеря друга, и размышления о войне, о том, что и как будет после...

Развитие социализма, помимо всего прочего, это и разрушение робинзонад, преобразование «миллиона одиночеств», характерных для собственнического общества, в социалистический коллективизм. Процесс этот стал отчетливой приметой нашего бытия не только

как тенденция, но и как уже сложившаяся реальность жизни и судьбы миллионов и миллионов людей.

Социалистическое расширение понятия и содержания личной жизни мы наблюдаем, ощущаем, переживаем во многих реальных проявлениях, в том числе и на уровне каждодневного быта. Попробуйте представить себя, свое общение с людьми отъединенно от размышлений о судьбах страны и мира, о том, что происходит вокруг, о положении дел в организациях, где мы работаем, неправда же будет! Получится некий «ополовиненный» человек, искусственно втиснутый в некую лабораторную колбу.

Но бывают же люди, скажет мне возможный оппонент, с неразвитым социальным чувством, на которых трудно распространить все эти рассуждения о включенности человека в сложный мир жизни общества. Безусловно, таких людей пока еще немало. Но, обращаясь к ним, искусство не может не реагировать на их «асоциальность», если оно по-настоящему реалистическое, одухотворенное идейной целеустремленностью. Так же, как не может оно не показать, как вписывается «социальный» человек в пейзаж современной жизни.

Обо всем этом неизбежно приходится думать, когда один за другим смотришь фильмы с «закрытыми» сюжетами, замкнутые на сугубо частных коллизиях любви, дружбы, семейных связей. Герои таких фильмов настолько лишены конкретно-исторических качеств характера, что только по внешним приметам — одежды, обстановки, пейзажа да словечек из современного жаргона—можно понять, что действие происходит в нашем обществе, в наши дни. Стоит только изменить внешний антураж жизни, и героев можно запросто пересадить на иную национальную и социальную почву, на иной экран.

Характерен для такого рода произведений фильм «Искушение» Алексея Полякова. Сюжет его донельзя прост при всех претензиях на многозначность. Научный работник Олег Макаров (Ю. Шлыков) едет на курорт к своей невесте. По дороге он встречается с некой Наташей (Е. Борзова). Девушка с непостижимой легкостью соглашается поехать с Олегом, которого, оказывается, молниеносно полюбила. После двух дорожных происшествий, одного драматического, другого лирического, и Олег понимает: да, любовь эта настоящая, чувство же к той девице, что ждет его на юге, было обманчивым. Герой поворачивает машину, чтобы вернуться к брошенной им по дороге Наташе и больше не покидать ее...

Будь этот сюжет более открытым и вместительным... Не в том смысле, что Олег включался бы в полевые работы или заводские заботы по дороге на юг. А в том, чтобы герой жил на экране нормальной жизнью, размышлял о всем том, что достойно размышления, переживал все то, что достойно переживания, короче говоря, был показан как человек, остро реагирующий на окружающее, на происходящее рядом с ним. Тогда и к Наташе он проявил бы больше интереса, смог пережить по-настоящему смену любвишки на искреннюю любовь. Будь в фильме то, что мы называем воздухом жизни, может быть, действующие лица и обрели бы живость, многомерность, достоверность, перестали быть шахматными фигурами, разыгрывающими четко разработанный этюд... Но фильм остался наглухо закрытым для вторжения жизни, этюд на тему любви оказался условным, рационалистическим, «слепленным через соображение», если применить здесь слова Белинского.

Все это, мы понимаем, было заложено уже в сценарии Александра Червинского и Ирины Поволоцкой. Очевидно, молодой режиссер не настоял на необходимых доработках сценария и не только смирился с его недостатками, но и усугубил их режиссерской трактовкой.

В этой связи хотелось бы повторить то, о чем уже не раз говорилось: наши студии все еще довольно часто «сбывают» молодым режиссерам слабые сценарии, от которых отказываются маститые. А молодые покорно берутся за такие сценарии: соблазн быстрее получить самостоятельную постановку слишком велик, чтобы удержаться от компромисса.

Иное дело, когда в руках молодого постановщика оказывается полноценная драматургия и он к тому же верно понимает проблему социальности в произведениях о «личной жизни». Хочу в этой связи вспомнить четырехчастевый фильм Александра Итыгилова «Встреча» (сценарий Глеба Панфилова по рассказу Валентина Распутина).

...На слете передовиков встретились двое. Когда-то он ее любил, она любила другого, вышла за того замуж. Был год счастья. Потом война, потеря мужа. Овдовевшая женщина снова вышла замуж — на этот раз из жалости, сочувствия. Но без любви семья не сложилась, новое счастье не состоялось... Герой фильма пробует сблизиться с женщиной, которую когда-то любил. Отзвуки былого соединяются в этой попытке с некоторым легкомыслием мужчины в командировке. Но женщине не до этого. Встреча с давним ухажером вызывет волну воспоминаний и раздумий о жизни, в которой было и счастье, и горе, всякое было...

Казалось бы, малюсенькая сценка в гостинице. Но в том, как она написана В. Распутиным и Г. Панфиловым, как поставлена А. Итыгиловым, как сыграна Н. Руслановой и С. Любшиным, многое видится за ее фабульными пределами, открывается история жизни и в ней — глубоко понятые характеры, чувства, человеческие драмы. Это тот случай, когда на поверхности мы видим лишь верхушку айсберга, под нею многое угадывается, домысливается. На экране — узнаваемые люди и узнаваемые судьбы, которые в душе каждого из нас вызывают воспоминания о прожитом и пережитом.

Но таких произведений, как «Встреча», до обидного мало. Широкое хождение, более широкое, чем раньше, получили маленькие—непо метражу, а по содержанию — фильмы, ограниченно трактующие темы морали, замыкающие тему любви в «закрытый» сюжет. Это, очевидно, имеет не одну, а несколько причин. Прежде всего сказывается робость многих молодых перед выходом в большие социальные проблемы, осознанное или не осознанное ощущение недостатка жизненного опыта, необходимого для художественной разработки таких проблем: молодой художник показывает коллизии узко взятой «личной жизни» потому, что по-иному работать не умеет, пока что не научился, иных реалий бытия не знает или знает их настолько приблизительно, поверхностно, что и браться за них страшновато. Но бывает и так, что круг познаний молодого художника достаточно широк, однако он считает, что именно такой выбираемый им сюжет и именно такой стиль современны, именно в такого рода фильмах он может полнее реализовать свою творческую свободу, свое художническое умение, сможет быть «на уровне мировых стандартов».

Говоря о слабостях фильмов на темы морали, очевидно, надо различать, где художник недобрал в реализации сюжета и где недостатки картины порождены ограниченностью самого замысла, недостаточной глубиной творческих поисков авторов.

Сужение замысла (здесь, рядом с фильмом «Искушение» можно было бы поставить «Сцены из семейной жизни» А. Гордона и еще десяток похожих фильмов) часто бывает связано с неверным или неточным пониманием нравственного мира современника, с теми исходными концепциями, которые уводят художника от конкретно-исторического изображения человека.

Определенную долю вины за распространение, за влияние такого рода концепций должна принять на себя критика.

Наша кинокритика и киноведение накопили большой опыт в изучении истории советского кино, немало делают для разработки теории социалистического реализма, активно участвуют в борьбе идей на мировом экране. Но далеко не всегда этот опыт используется в повседневной рецензентской практике. Встречаются еще факты недостаточно аналитичного отношения к фильмам, привлекающим зрителя широкой разработкой темы морали и нравственных исканий, изображением человека в живом движении страстей — в противовес схемам, социологизирующим его характер. Вспомним рецензию В. Демина на фильм «Москва слезам не верит». Критиковать недостатки лю-

бого фильма — неотъемлемое право критики, лишь бы критический разбор был объективным, аргументированным. Но имеет ли критик моральное право уклоняться от анализа и оценки зрительского успеха фильма, покоряющего десятки миллионов зрителей, считать всех их недорослями в духовном и эмоциональном развитии?

Тут всем нам о многом предстоит подумать, многое сделать, чтобы проблема «кино и зритель» разрабатывалась более активно, более глубоко.

И еще об одном «зигзаге» критики необходимо сказать, думая о возможном ее влиянии на художественную разработку молодыми мастерами темы морали и нравственных исканий.

Недавно в ходе интересной дискуссии по фильму «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» в журнале «Искусство кино» появилась статья Р. Кречетовой «В поисках гармонии». Односторонне разбирая не лишенный внутренней противоречивости, но талантливый фильм Н. Михалкова, Кречетова пишет о стремлении режиссера при переводе гончаровского романа на язык кино «поднять из глубины произведения не исторически конкретный, но, если можно так сказать, его экологический смысл». Этот неожиданный пассаж трудно, невозможно соединить с эстетикой критического реализма, для которого историческая конкретность изображения жизни всегда была непременным условием правдивости и художественности. Тем не менее Кречетова настаивает на своем: «И среди вопросов, которые на протяжении целого века один за другим ставила русская литература, «кто виноват?», «что делать?», «как жить?» — был и этот, в разных одеждах появлявшийся на разных этапах общественного развития, — о соотношении естественного чувства и разума, о пользе и о духовности, о требованиях практики и потребности духа, о прогрессе и традиционном укладе жизни».

Поднимая вопрос о поисках соотношений, Кречетова фактически противопоставляет названные ею понятия, ставит инстину-справедливость перед необходимостью выбирать. Но предлагаемые альтернативы недостаточно диалектичны. Ведь естественное чувство и разум в жизни часто выступают в самом тесном взаимодействии, а истинная духовность всегда идет на пользу человеку, народу, человечеству: практика может быть одухотворенной, а не только прагматичной, обескрыленной и обесцвеченной эгоизмом.

Поиски соотношений, похожие на конструирование альтернатив, понадобились Кречетовой для того, чтобы начать суд над Штольцем не с позиций Гончарова или Добролюбова, а с позиций Обломова. В ленивом затворничестве Ильи Ильича, в его уходе в лежанье, пустые мечты, в отстраненности от деловых сторон петербургской жизни видится критику «серьезное отрицание чего-то». Но чего? По мысли критика, в михалковском Обломове воплощены успешная борьба за суверенность личности, некий «нонконформизм», «чувство листа» на дереве, все то природное, естественное, что нередко подавляется, если говорить уже о нашем времени, деловой повседневностью, новой жизненной средой, которая появилась в ходе научно-технической революции.

Так Илья Ильич Обломов протягивает свою расслабленную, но добрую, благородную руку всем тем из нас, кому деловая повседневность мешает отдаваться чувству листа зеленого. Понятие «обломовщина» здесь вывернуто наизнанку, из нарицательно-ругательного превращено, ну если не полностью, то более чем наполовину, в обозначение желаемого состояния человеческого духа. При этом за скобки выносятся, фактически игнорируются опасности и вред, которые приносят всем нам современные разновидности обломовщины, с одной стороны, и социальная ценность таких качеств человека, как деловитость, умение считаться с законами практики, забота о полезности, эффективности человеческой деятельности.

Повторяю: эта статья лишь одно из мнений в дискуссии, проведенной журналом вокруг фильма, причем мнение, получившее справедливую оценку в выступлениях других участников и в редакционном заключении.

Однако Р. Кречетова не одинока в неточной, если не сказать неверной, трактовке Обломова. «Литературная газета» напечатала статью Елены Стишовой «Когда фильм — поступок». Статья интересная, острая, в ней серьезно поставлен вопрос о социально-философском масштабе и гражданской направленности творчества молодых, дана, по-моему, точная оценка фильма Сергея Соловьева «Спасатель».

Но и здесь не обошлось без такого вот обращения к Обломову: «Почему-то сегодня возникла внутренняя необходимость поверить современные ситуации абсолютными нравственными ценностями, осветить их жестким светом вечных этических категорий. Н. Михалков поэтизирует гончаровского Обломова, воспевает доброту и непрактичность этой русской души, как дар, как талант, и ему не важны социальные акценты романа».

Если бы тут не было фамилии Михалкова, а цитата эта существовала отдельно от всей статьи, можно было бы подумать, что она взята из выступления одного из представителей либеральной критики середины прошлого века. Воюя с красивыми отвлеченностями этой критики, Н. Г. Чернышевский, как известно, уже в своей ранней работе об эстетическом отношении искусства к действительности наглядно показал социальные различия в понимании красоты, добра, справедливости. Оттенок антропологизма в его работе не помешал ему быть социально определенным. Марксизм-ленинизм поднял на новую качественную ступень науку этики и эстетики. И в наши дни, когда срабатывает инерция давнего лексикона и перо начинает выводить слова о вечных категориях и абсолютных ценностях, да еще в применении к Обломову, надо бы обязательно вспомнить все то, что стоит за известными всем нам идеями о двух нациях в каждой нации, о двух культурах в каждой национальной культуре, об утверждении классовой, партийной точки зрения на проблемы морали, о революционном гуманизме, основанном на идеалах коммунистической справедливости и красоты.

А что касается абсолютных нравственных категорий и вечных этических ценностей, то они остаются красивыми, но весьма неопределенными обозначениями желаемого до тех пор, пока не начинается их социальная расшифровка. Было бы несправедливо в каждой такой красивости видеть уступку буржуазной либеральной идеологии, но и обходить их не следует — это опасно для конкретно-исторического понимания темы морали и нравственных исканий.

●

Вопрос о масштабе и направлении социального мышления молодого художника, о социальном пафосе искусства актуален и для произведений на современную тему, и для искусства, обращающегося к прошлому, давнему и недавнему. Художнику нужно обладать не только умением показать прошлое, опираясь на теперешние знания о нем, важно еще и пропустить изображаемое через «душу живу», увидеть, если хотите, себя в этом прошлом — понять и почувствовать теперешнее свое существование как связанное с ним, вырастающее из него или отрицающее в прошлом все то, что мешает утверждению желанного идеала. Ведь прошлое интересует нас не только как факты истории, которые надо знать для сдачи школьного экзамена, нам интересен опыт минувших лет, интересны философские и нравственные проблемы того времени, их понимание в наши дни, их влияние на развитие современного общества и человека, нашего с вами самосознания и мироощущения.

При этом надо понимать, что проблемы прошлого не могут переходить в наше сегодня в их окаменевшей неизменности — ее, этой неизменности, не существует, ее придумали те, кто любит говорить об исконных началах народной жизни и не любит включать в свои концепции, чтобы не нарушать их сконструированную стройность, такие понятия, как классовая борьба и революционное развитие действительности. Современность не только создает новые проблемы, но прибавляет к тем, что приходят к нам из прошлого, новые черты и свойства. Нередко это весьма существенно видоизменяет само содержание проблемы.

«Дверь».
Режиссер Р. Оджагов,
«Азербайджанфильм»

«Встречи с 9 до 9»
(«Сообщение»).
Режиссер Р. Вабалас,
Литовская киностудия

«Дело прекратить
по истечении срока давности».
Режиссер А. Грикявичус,
Литовская киностудия

Такая диалектика изменений не может не учитываться искусством. Если обращаться к прошлому только для того, чтобы опрокидывать туда наши современные заботы или выделять в тогдашних проблемах лишь те из них, что и сейчас злободневны, старательно очищая их при этом от других, тоже существовавших, но для нас не так уж актуальных, — нужны ли такие обращения? Нужно ли рассказывать о прошлом языком прямых аллюзий? Плодотворно ли? Задача познания прошлого в его исторической конкретности остается. Но остается и наша неодинаковая заинтересованность в его разнохарактерных проблемах, подсказывающая и меру укрупнения, и яркость освещения, и сам тон изложения. Эта живая заинтересованность не противоречит историзму искусства. Просто она помогает читать в книге истории те страницы и строки, понимание которых углубляется движением времени, движением современной художественной мысли.

Именно таким сегодняшним отношением к недавнему прошлому проникнут, скажем, фильм молодого эстонского режиссера Олава Неуланда «Гнездо на ветру» (авторы сценария И. Фридбергас и Г. Кановичус). В этом эпически неторопливом, по-крестьянски, по-эстонски обстоятельном кинорассказе о хуторской жизни быт хутора документируется с покоряющим вниманием к подробностям. Здесь нет пиршества красок, обыгрывания выигрышных деталей, преобладает строгая и скупая графика изображений, естественная непринужденность композиций. Тон, стиль и ритм киноповествования как бы повторяют, а на самом деле представляют в выразительных эссенциях движение и атмосферу жизни.

Фильм конкретно-историчен в исследовании характера хозяина хутора Пийра, его отношения к жене, дочери, «лесным братьям» и волостной власти, в его сложнейшем конфликте с «чужаком», прибившимся к хутору австрийцем, который дезертировал из гитлеровской армии. Предметно воплощается привязанность Пийра к хутору, к лесам и полям, его окружающим, к дороге через лес, которая должна связывать Пийра с людьми и не связывает.

«Лесные братья», время от времени наведывающиеся сюда, чтобы поживиться мясом и хлебом, показаны в пору, когда их движение было уже на излете. Они по-прежнему жестоки, кроваво опасны, но уже ослабло действие их националистической демагогии, с помощью которой — в сочетании с внушением страха — им удавалось раньше опутывать какую-то часть населения, даже вербовать помощников, пусть таких находилось немного, и обеспечивать смирение, беспомощную покорность, нейтралитет других — таких было много. Время от времени они и сейчас произносят слова о том, что борются за нечто важное для таких вот Пийров, но это жалкие, потускневшие слова — без надежды быть услышанными душой, привлечь симпатии и сочувствие. Чаще всего «лесные братья» выступают просто как бандиты, уже не способные себя приподнять, приукрасить и в глазах других и в своем самоощущении. Пийр не воюет против них не потому, что дал себя опутать националистическими идеями. Он просто боится их кулаков, ножей и автоматов. А потом, и это главное в данном случае, он хочет остаться непримкнувшим хуторянином — вне схваток, вне борьбы. Хуторянином не только по месту жительства, но и по идеологии, психологии, морали.

Даже дезертиру-австрийцу удалось возвыситься над ним, подняв оружие на бандитов, если и не по убеждению, то просто под напором человеческого сочувствия к избитому, ограбленному Пийру. Пийр не смог вырваться из плена хуторской психологии.

В этом стержневом своем мотиве фильм перерастает рамки частной истории Пийра, приобретает, при всей бытовой конкретности, притчевое, философское звучание. В картине обнажаются социальные и нравственные следствия хуторской позиции человека — самозамыкание, самоотъединение от других, не допускающее проявлений человеческой солидарности и соучастия.

Есть география хутора и география души. Хуторянином можно быть и в густо населенном городе. И тогда хуторянин помножает свое одиночество на другие одиночества —

ведь он всех окружающих меряет на свой аршин. А одиночество в толпе страшнее одиночества в лесу.

В повседневном быту мирной жизни, когда перед тобой не лесные братья, а какой-нибудь хулиган, бюрократ или демагог, распространяющий националистическую отраву, за самоустранение от борьбы, за стремление всегда оставаться между «да» и «нет», как известно, не приходится платить кровью. Но расплата тем не менее неизбежна — чаще неловкостью в душе, иногда муками совести, чувством стыда, а иногда и такими деформациями характера, которые могут сломать жизнь, сделать ее паскудной даже в своем собственном ощущении.

Решающее достоинство работы О. Неуланда состоит в том, что, создавая ленту как обстоятельный и тонкий бытописатель, режиссер вместе с тем выступает как борец, соединивший в диалектике фильма, раскрывающего истинную суть хуторской позиции, социальное, нравственное и философское начала жизни.

Не ради назидательных противопоставлений, а для наглядного уточнения понятия «социальность фильма» мне хочется сразу после анализа картины «Гнездо на ветру» сказать о «Багряных берегах» Ярослава Лупия (автор сценария Олег Лупий). В этой картине тоже идет речь о националистах, на этот раз украинских, об их жестокости и тщетных попытках страхом нейтрализовать сопротивление населения. По сюжету фильм остродраматичен, но ему не хватает социальности, если иметь в виду не ее внешние обозначения, а исследование социальных проблем. В картине велик накал борьбы советских патриотов и бандеровцев. Однако во всем, что касается анализа идеологической, политической, моральной сущности участников схватки, авторы явно облегчили свою задачу. Бандеровцы выступают просто как свирепые бандиты, действующие методом террора. Не показана по-настоящему их философия. Нет даже той темы увядания националистической идеологии, какая подтекстом проходит через экранное действие «Гнезда на ветру». Важная часть художнического исследования жизни по сути оставлена за скобками фильма, тем самым, конечно же, ослаблено его современное звучание.

●

В советском кино вот уже более тридцати лет неизменно большое место занимает тема великого подвига народа в борьбе с фашизмом. И мы рады, что сыновья и дочери воевавших и победивших отцов достойно продолжили традиции Бондарчука и Чухрая, Ростоцкого и Озерова, Левчука и Ордынского, Турова и Бегалина, которые принесли в наш кинематограф солдатское знание войны, непосредственное ощущение психологии и морали воинского подвига. Не только любознательность и сыновний долг ведут молодых в «сороковые, огневые». Выстраданная тогда победа умножает — в сознании молодых — ценность общественного бытия, престиж страны и народа, которым они принадлежат, утяжеляет ношу наследия, которое надо нести в завтра, но и делает обладание такой ношей источником гордых чувств, одухотворяющих рабочие будни.

Историческая память — не только простое воспоминание о том, что видел, что сделал, что пережил. Она является достоянием и тех, кто может про себя сказать словами популярной песни: «То, что было не со мной, помню». Она предполагает душевную способность снова и снова переживать былое, хоть и не ты лежал в окопах и не ты ходил в атаки, включать это былое в нравственный критерий, применяемый для оценки себя и окружающих.

Последние годы не принесли, к нашему сожалению, новых фильмов молодых, близких по глубине и масштабу «Восхождению» или «Двадцати дням без войны». Однако и на этом тематическом направлении творческие поиски молодых режиссеров продолжаются. В картине «Ветераны» Аркадия Сиренко столкнулись два взгляда на воспоминания о войне. Муж героини настоятельно советует ей перед выступлением в клубе почитать труды военных историков, воспоминания полководцев, чтобы ответственно подготовиться, все осветить как следует. Она и сама считает, что муж прав. А в речи своей вспоминает (не

без чувства неловкости) всего лишь собственные военные будни — во фронтовой прачечной. И оказывается, что именно такие ее воспоминания нужны: пусть малой, очень малой крупицей они войдут в панораму войны. Но это — часть ее жизни, и в этих воспоминаниях о прачечной ее не заменит ни историк, ни полководец. Историю всей войны может воссоздать только воевавший народ, весь народ — каждый вспомнит свое, а совокупность того, что помнится миллионам, это и есть правда войны в ее истинном масштабе и многомерности.

В «Ветеранах» будни войны показаны вполне обыденно, в кадрах, выдержанных в серовато-коричневой гамме. Но режиссерский образ фильма таков, что мы воспринимаем изображаемое как бы в двойном свете — в воспоминаниях героини, нисколько не приподнимающих, не возвеличивающих прошлое, и в нашем отношении к этим воспоминаниям, в нашем понимании того, что будничная работа фронтовых прачек тоже частица народного подвига, по-своему значительная и героичная.

В этом же контексте хочется назвать фильм Константина Лопушанского «Соло», где в стиле строгой кинографики показана жизнь и работа музыкантов в блокадном Ленинграде — еще одна грань военной трагедии, еще один пример героизма народа.

Практика проката фильмов об Отечественной войне показывает, что лучшие из них привлекают зрителя правдивостью в изображении событий, конкретно-исторической и в то же время современной постановкой — на материале войны — идейных и нравственных вопросов, которые актуальны и для нашей теперешней жизни. Познавая историю войны и всемирное значение нашей победы, советский человек познает и себя нынешнего. Трагедия войны и величие народного подвига вошли в его мироощущение и мировосприятие, стали важнейшей частью жизни человеческого духа.

Этот способ экранного приближения прошлого к современному зрителю на дистанцию духовного понимания и эмоционального восприятия действует, должен действовать и в тех случаях, когда экран рассказывает о революции и гражданской войне.

Указывая на некоторые слабости и просчеты кинематографа на этом тематическом направлении, наша критика, как мы помним, обратилась к фильму молодого режиссера В. Любомудрова «Ищи ветра». Создатели картины приняли на себя особенно сильный критический удар не потому, что их фильм совсем уж плох. Он просто оказался на острие довольно широко распространившейся тенденции. И критика вела огонь не только по Любомудрову — по этой самой тенденции. Потому-то критические залпы могли показаться несоразмерными огрехам данного фильма.

Между тем сама тенденция не может не вызывать беспокойства. Ведь по сути дела речь идет о мелкотемье в произведениях о революции и гражданской войне. Это звучит парадоксально, но факт остается фактом: о событиях, в которых каждый их фрагмент являет напряжение, сложность и размах классовой борьбы, нередко делаются фильмы, лишенные социальной остроты и страсти, фильмы, в которых авторов в первую очередь интересует машинерия сюжета, а не исследование характеров.

Безусловно, о гражданской войне можно и нужно делать приключенческие фильмы, комедии и мелодрамы. Но всегда надо помнить о соотношении жанра, стиля и содержания. И очень важно, чтобы в нашем кинематографе развивалась высокая традиция «Чапаева» и «Щорса», «Депутата Балтики» и «Мы из Кронштадта», традиция большого социального фильма, показывающего, как в героике беззаветных подвигов революционеров, в муках кровавых битв, в сложнейших процессах пересоздания человека рождался новый мир.

Жанры фильмов, нацеленных на повышенный интерес публики, на развлекательность, имеют свои правила и законы. И нередко случается, что слишком строгое следование канонам жанра приводит к такой «обработке» изображаемой действительности, которая граничит с полным ее обезличиванием: приключенческий фильм с погонями и преследования-

ми, сделанный на материале гражданской войны, начинает отличаться от канонического вестерна только воинской формой да марками оружия преследующих и преследуемых. С экрана улетучивается все то, что связано с изменениями, ростом человека революции в процессе борьбы, с исследованием мотивов действий людей, столкнувшихся в смертельной схватке. На место диалектически емких и сложных характеров приходят фигуранты сюжета. Поиски наиболее прямых путей к развлекательности, упрощающие искусство до примитива, придают изображаемым событиям облегченность, даже игрушечность, искажая тем самым суровую правду сурового времени.

Молодые кинематографисты пробуют свои силы в разных жанрах, на разных тематических и стилевых направлениях. Прослеживая сложную историю следствия по крупному уголовному делу, углубленно исследуя психологию следователя и подследственного, Расим Оджагов ставит острый социальный фильм «Допрос». Эльер Уразбаев одерживает серьезную победу в жанре политического детектива в «Транссибирском экспрессе». Нравственные проблемы сложных взаимоотношений людей в научном коллективе психологически проникновенно показывает Александр Панкратов в своей короткометражке «Лаборатория». В короткометражных фильмах «Зеленая куколка» и «Возвращение доктора» интересно используются возможности научной фантастики, чтобы выступить на защиту человека от возможных опасных использований достижений современной науки. Комическую притчу «Шелковица» с ироническими зарисовками национального быта создает Г. Мелконян. Фольклорные мотивы своеобразно обрабатывает в своей «Нескладухе» С. Овчаров. В жанре сатиры дебютирует К. Шахназаров, экранизируя театральную пьесу Л. Зорина «Добряки». В фильмах Алексея Симонова «Вернемся осенью» и Юлия Файта «Пограничный пес Алый» элементы живого комизма органически включаются в серьезный, порой драматический рассказ о мирных буднях армии: в первом — о том, как призываются в нее и как проходят трехмесячный сбор поотвыкшие от воинской службы запасники, во втором — о мужественной работе пограничников и их верного и умелого помощника — служебной собаки. Алла Сурикова ставит нравоучительную без нравоучений комедию «Суета сует».

Названные картины говорят о заслуживающем всяческой поддержки стремлении молодых мастеров создавать зрительские фильмы, привлекать массового зрителя правдой искусства, а не ухищрениями и приманками дешевого ремесла. В этой связи необходимо еще раз вернуться к проблеме жанровой ориентации современного кинематографа.

Вспомним наиболее приметные фильмы Н. Михалкова, В. Меньшова, В. Абдрашитова, В. Шамшурина, А. Малюкова — участников прошлых совещаний молодых. При анализе их художественных особенностей и прокатной судьбы легко убедиться, что важнейшим условием зрительского успеха на уровне искусства является умное использование возможностей жанра, когда оно сочетается с обновлением, обогащением традиционных жанровых структур, а обогащение жанра сопровождается развитием стиля. Не надо для этого в каждую комедию насильственно внедрять серьезность умственных рассуждений, каждый детектив оснащать приметами психологической драмы, а притчу с фантастическим сюжетом снабжать приметами бытовой достоверности. Но всегда сохраняет свое назначение жизненная содержательность комедии или рельефность характеров в приключенческом фильме. И всегда важно, чтобы любая условность была не игрой в искусство, а искусством убеждения — вызывала в зрительном зале движения мысли и чувства.

Поиски художественных средств, обогащающих стиль и жанр, всегда связаны с поисками образности, усиливающей впечатление и воздействие. Проторенные пути, привычные ходы тут не годятся. Истинная образность часто ломает привычки восприятия. Думая о природе такой образности, о ее законах, мы не можем не вспомнить о толстовском применении понятия «остранение» и об эйзенштейновском «монтаже аттракционов». О чехов-

ском стеклышке на плотине, в котором отражается луна, и о том, как Суриков, увидев черную ворону на белом снегу, пришел к живописному решению «Боярыни Морозовой». Образность искусства — это не только сюжет и система человеческих отношений внутри сюжета. Это и высвеченная, если надо, сдвинутая, перевернутая в своем привычном значении деталь предметного мира, и монтажная фраза, сложенная из кадров, которые ранее считались несочетаемыми, и неожиданная пауза в музыке, когда привычно ждешь нарастания звучания... И, конечно же, впечатляющие и содержательные неожиданности в развитии самого сюжета произведения.

В фильме «Сыщик» фантазия сценариста Владимира Кузнецова и режиссерские искания Владимира Фокина гармонически соединились в экранной разработке двух вариантов подвига молодого работника угрозыска Жени Кулика (А. Ташков) — во сне и наяву. В тех частях фильма, действие которых происходит во сне, стилистически точно обозначен почти весь джентльменский набор канонического детектива, где-то забавляющего, даже создающего зрительское напряжение, где-то начинающего надоедать клишированностью сюжетных ситуаций и поведения героев. В момент, когда чувство досады у эстетически просвещенного зрителя становится вполне угрожаемым для фильма, обнаруживается, что его создатели опредмечивают сон своего героя, юного романтика угрозыска, чьи представления о работе «сыщика» в определенной степени сформированы и при участии кино. Такой сюжетный «фокус», аттракцион, если хотите, интересен не только ироническим пересозданием стереотипа: он интересен еще и тем, что привлекает повышенное внимание зрителей к экранному действию по его основному драматическому ходу. Слегка иронизируя над самим собой, потешаясь над тем, как ловко его провели, зритель с бо́льшим доверием воспринимает сам рассказ о подвиге Жени Кулика — уже не фантастическом, во сне, а реальном и тем не менее почти невероятном, включающем в себя не малоправдоподобные «киношные» кадры, а повседневную работу героев. Работу утомительную — до полного изнеможения, работу требовательную к характеру, уму, находчивости делающего ее человека. В преследовании сильного и опасного преступника Женя Кулик добивается успеха, несмотря на то, что он всего лишь дебютант, взятый на операцию для исполнения вполне подсобной роли. Побеждает не техника розыска и преследования, побеждает человек: у него к бандиту Паленому личное отношение, как к воплощению социального зла, которое Кулик ненавидит всеми фибрами своей души.

Оговорюсь: такое хитрое перевертывание детектива не может стать моделью, пригодной для размножения в серийном производстве. Но безусловно, что сама методология поиска в области сюжетосложения и стиля заслуживает внимания.

Некоторых молодых сегодня особенно активно занимает вопрос как необычнее снять, как ярче заявить о себе изысками формы, проблема что снимать считается чуть ли не второстепенным делом. Они не отдают себе отчета в том, что утонченность мизансцены, тонировка света и тени, скрупулезная проработка вторых планов, достигнутые с помощью одного только профессионального умения, обогащенного опытом работы многих крупных мастеров, не есть самоцель творчества. Истинно художественный успех возникает тогда, когда прежде всего интересен предмет изображения, будь это человек или событие, и этот предмет смотрится в зеркало искусства, которое укрупняет, делает более рельефными его черты, «приспосабливаясь» к предмету, если нужно, видоизменяясь, перестраиваясь на ходу, чтобы полнее охватить предмет, глубже проникнуть в его суть, отчетливее показать его своеобразие; истинный успех приходит к художнику, если диалектика жизни отражается в диалектике фильма, в художественной структуре его образов, его языка и стиля. Фильм может быть и тонким, изысканным, но в истинном искусстве хороша только содержательная изысканность.

Ставка на одно только умение рождает опасность неорганичности и поверхностной вторичности искусства. Ведь многие молодые в

«Путешествие в рай». Режиссер А. Жебрюнас, Литовская киностудия

«Год призвания». Режиссер В. Гажиу, «Молдова-фильм»

«Большая—малая война». Режиссер В. Паскару, «Молдова-фильм»

заботах о современности самовыражения опираются не на глубокое, подлинно творческое постижение жизни, а на воспоминания о виденных фильмах. В таких случаях в поисках нужного решения отдельной сцены или фильма в целом память становится арсеналом готовых форм. Путь к современности искусства здесь кратчайший — присоединение к существующим образцам и моделям иногда сознательное, чаще неосознанное и по этой простой причине не воспринимаемое как грех ученичества. В результате в нашем молодом кино то и дело появляются не разведчики нового, а эпигоны, работы которых от прямых повторов отличает лишь способность к варьированию открытого ранее.

Когда смотришь классические фильмы, чувствуешь, что революционная страсть художника наполняла, одухотворяла их, рождала приемы изображения, принципы композиции, ритмы действия. Но вот перед тобой ленты иных образованных и умелых молодых режиссеров, лишенные художественного своеобразия — процесс их восприятия часто сводится к констатации: это от Феллини, это взято у Тарковского, а это перелицовка «Июльского дождя».

Заимствованное вдохновение не может стать движущей силой искусства. Между тем некоторые молодые встают на этот путь, чтобы не казаться провинциальными. При этом забывается, что одной из самых распространенных форм провинциализма является бездумное присоединение к моде с непременным стремлением взять на полтона выше и перещеголять столичных модников.

Говоря о необходимости развития киноискусства на путях самостоятельного, самобытного творчества, надо отметить, что большое значение для всех нас имеет проблема второго и третьего фильма молодого художника, динамика развития таланта.

Всем помнится успех фильмов Эльёра Ишмухамедова «Нежность» и «Влюбленные» с их акварельной лирикой, тонкой поэтичностью. В естественной увлеченности новым талантом, его обаянием, мы, к сожалению, серьезно не предостерегли тогда молодого режиссера от самоповторов, монотонного использования поэтических формул и метафорических образов — в ущерб анализу характеров и проблем. И хотя раздавались отдельные критические голоса, мы в общем-то продолжали восхищаться, по точному определению Валентины Ивановой, автора книги о молодых — «Весенний призыв», «необязательностью сюжета, раскованностью поведения героев, бликами света на древних хивинских дуванах, тягучими паузами, случайностью фраз, неожиданностью эмоциональных взрывов». После успеха первых фильмов Э. Ишмухамедов ставит «Встречи и расставания», «Птицы наших надежд», «Какие наши годы». Иногда в них возникают острые повороты сюжета, социально емкие образы. Во «Встречах и расставаниях» это чета пожилых узбеков, так и не нашедших жизненной пристани в ФРГ и до смертного своего часа пронесших острую тоску по родине. Однако и в этих случаях социальные мотивы не выявляют во всей глубине — через человеческие характеры и отношения — сложность жизненных противоречий. Так, главный герой фильма «Встречи и расставания» узбекский вертолетчик Рустам, командированный в ФРГ и встретившийся там с бывшими соотечественниками, которые переживают трагедию потери родины, на протяжении всего фильма внутренне остается более или менее пассивным наблюдателем при всех знаках внешней взволнованности. Новый опыт жизненных наблюдений не вызвал истинных переживаний, не послужил импульсом к размышлениям, не обогатил личность героя. Тема родины, которую несет в себе Рустам, решается орнаментально, декоративно, через повторяющиеся панорамы Ташкента, сцены празднеств, пейзажи... Форсирование поэтической образности не становится средством укрупнения социальной мысли фильма, углубления в психологию и характеры действующих лиц.

Чтобы поэтическое самовыражение не стало самолюбованием, а такую опасность режиссер почувствовал какой-то частью своей художнической души, Э. Ишмухамедов в своем недавнем фильме «Какие наши годы» делает попытку выхода в иную стилистику. Язык

фильма становится более четким, сюжет более острым. Но в споре с самим собой режиссер то и дело впадает в другую крайность — на место поэтической акварели с как бы небрежно размытыми контурами рисунка приходит грубый натурализм жестоких сцен, не свойственное национальным традициям изображение любви. Пестрая мозаика разнохарактерных стилевых пятен мешает фильму обрести необходимую эстетическую цельность. В нем немало интересного, нового для режиссуры Ишмухамедова, но его победой фильм отнюдь не стал, при всем том, что сама по себе попытка найти иные кинематографические возможности, иные режиссерские средства заслуживала — в принципе — внимания и поддержки.

Флер эстетизма, претендующая на изысканность символика режиссерских виньеток и стремление к документализму как бы образуют в творчестве части молодых два считающихся «модными» стилевых потока.

Новейший опыт киноискусства, советского и мирового, показывает, что истинный документализм — не равнодушный, не созерцательный, а заинтересованный и страстный — усиливает художественную насыщенность и убеждающую достоверность игровой ленты. Чуждый обезличенной фотографичности, соединяющий непосредственное наблюдение с целенаправленным движением художественной мысли, он помогает анализу и обобщению. Вспомним фильм Иосифа Чхаидзе «Пастухи Тушетии». Хроникальность, документализм в нем служат поэзии. Нелегкий труд пастухов на горных перевалах, их взаимоотношения освещены поэтической мыслью художника. Здесь документализм лежит в самой природе фильма, а не только является манерой повествования.

По-иному смотрятся и воспринимаются сделанные под документ кадры и сцены в фильме Динары Асановой «Жена ушла».

Многие радовались первым фильмам Д. Асановой — «Не болит голова у дятла» и «Ключ без права передачи». Фильм «Беда» вызвал недоумение — прежде всего спором режиссера с автором сценария. В своих устных и печатных выступлениях той поры Д. Асанова отстаивала право режиссера не соглашаться со сценаристом, если надо — переиначивать сценарий. Тезис спорный. Но добро бы Асанова спорила во имя улучшения сценария, его обогащения средствами режиссуры. В процессе постановки она фактически ухудшала сценарий! Перед реальностью этого факта ее спор с драматургом И. Меттером приобрел совсем уж странное звучание. (Кстати, спор этот лишний раз напоминает нам, как важен профессиональный анализ всех компонентов фильма, и в особенности — его сценарной основы.) И вот новый фильм Динары Асановой — «Жена ушла». Рецензировавшие фильм критики В. Барановский, О. Ковалов и другие обратили внимание, как трудно соединяются, если вообще соединяются, рассказываемая история и стиль, манера рассказа. История бытовая — от мужа ушла жена, они не сошлись характерами. Но по ходу ее развертывания возникают метафорические образы, один замысловатее другого. С помощью претендующих на многозначность, а на самом-то деле пустовато-декоративных метафор режиссер пытается придать обыденному смысловую глубину и многослойность, пытается вовлечь зрителя в игру — «на ином уровне» — за пределами непосредственно изображаемой истории.

Но игра идет вхолостую. Выход из малого сюжета в большую философию не состоялся, натужная, во многом умозрительная метафоричность не срослась с претендующей на документальность фактурой фильма. И не могла срастись. Ведь то, что хорошо в одном стиле и жанре, не «работает» в другом.

Увлекшись декоративной стороной фильма, его создатели не сумели по-настоящему раскрыть внутренний мир героини картины Веры, что стало существенной, если не решающей слабостью ленты. Весьма экзальтированная, не способная на сосредоточенность, Вера никак не проявляет той глубины натуры, той духовности, которые заданы сюжетом и которые, по мысли авторов, привели ее к разрыву с мужем.

Ишмухамедов и Асанова — режиссеры та-

лантливые. Но, может, именно поэтому надо острее поговорить об их творчестве. Об ошибках молодых следует говорить откровенно, чтобы отчетливее понять, как много может художник потерять в пути, если он не выверяет своей работы требовательными идейно-художественными критериями, эксплуатирует свое дарование в самоповторах, подменяя глубину открытий поисками внешних украшений, изощренности стиля, красиво декорирующих экранное действие.

Разговор об уроках творческой биографии Ишмухамедова и Асановой тем более важен, что некоторые молодые (к сожалению, таких немало), поддержанные в своих интересных дебютах, сделали новые фильмы хуже предыдущих. Это и Э. Уразбаев, поставивший после яркого фильма «Транссибирский экспресс» куда менее заметный «Фрак для шалопая», и О. Бондарев, чьи «Алмазы для Марии» и «Молодость с нами» не поднимаются до уровня «Мачехи», и М. Ильенко с фильмом «Сапоги всмятку», и И. Шешуков, В. Попков, А. Орлов, И. Ясулович... Пять фильмов за пять лет поставил И. Вознесенский: «Жребий», «Потрясающий Берендеев», «Патроны», «Четвертая высота», «Акванавты». Пожалуй, только один из них, «Четвертая высота», привлек заинтересованное внимание зрителя, остальные никак не могут войти в актив молодой режиссуры.

Почти все несостоявшиеся или наполовину состоявшиеся фильмы молодых режиссеров и сценаристов показывают, что когда недооценивается вся важность выбора жизненного материала, сюжета произведения, когда его язык и стиль недостаточно органично связаны с сутью изображаемого — все это неизбежно сказывается на актерском воплощении характеров действующих лиц. В критике, да и среди самих сценаристов, режиссеров, актеров, не говоря уж о зрителях, все чаще заходит речь о том, что на современном экране слишком много персонажей, особых примет не имеющих, похожих друг на друга, не обладающих обаянием своеобразной личности. Неизбывна в зрителе тяга к образам-озарениям, к героям, которые становятся властителями дум, каким были в свое время Чапаев и Максим, Полежаев и Соколова, Щорс и Шахов. Да и сам кинематограф для нормального своего развития нуждается в таких современных героях, чьи образы воплощали бы взлет человеческого духа, героику народной борьбы и труда, вдохновение и силу мысли, напряжение страстей человеческих.

Можно хорошо написать образ, заметил как-то Евгений Габрилович, но не создать роли. Если ты не сумеешь акцентировать кинематографически острые, драматические или комедийные моменты, то они пропадут на экране, останется лишь намек, что они существовали. К сказанному старейшиной нашего сценарного цеха можно было бы добавить, что такого акцентирования требуют не только ударные моменты жизни, искусство может впечатляюще показать и ее будни. Но нельзя писать серым по серому. Обыденное тоже нуждается в экранной «подсветке», в укрупнении, делающем его отчетливым, впечатляющим.

Размышляя о существенных недостатках и слабостях в работе молодых, мы обязаны думать о том, чтобы всеми доступными нам средствами активнее, инициативнее бороться за повышение действенности идейно-воспитательной работы и в учебных заведениях, готовящих молодые кадры кино, и в организациях Союза кинематографистов, и на самом кинопроизводстве.

Мною уже упоминались фильмы, созданные в творческом объединении «Дебют». О нем следует сказать еще несколько слов. Особый статут объединения и способы его финансирования открывают перед дебютирующими в нем режиссерами широкую дорогу для творческого поиска, дают возможность попробовать свои силы, обогатить мастерство на практической работе. Деятельность объединения в ее первых результатах обстоятельно обсуждалась на коллегии Госкино и на секретариате Союза кинематографистов. При этом отмечалось, что за три года своего существования творческое объединение много сделало для внедрения новых форм и методов работы с дебютантами, наладило связи с республиканскими кинокоми-

тетами, студиями, киноинститутом, Высшими курсами сценаристов и режиссеров, с Союзом кинематографистов и его молодежной комиссией. Большинство созданных в объединении фильмов посвящено современности. «Дебют» вправе гордиться тем, что помог нескольким талантливым и многообещающим людям войти в большую кинематографию. Все это — несомненный актив объединения. Но в его работе есть и такие моменты, которые не могут нас не беспокоить. При обсуждении работы «Дебюта» в Госкино, в Союзе кинематографистов и в прессе не раз говорилось о том, что некоторые дебютанты не проявляют в своем творчестве необходимой социальной активности, не поднимают интересных и важных вопросов жизни, сторонятся больших сложных тем. А есть и такие, которые работают равнодушно — без воодушевления, без страстно утверждаемой жизненной позиции и без выношенной эстетической программы. В результате и в «Дебюте», хоть он и рассчитан на поиск, на эксперимент, то и дело появляются маленькие — не по метражу, а по сути, — скучные фильмы.

Было бы наивностью думать, что наши критические констатации сразу же перевернут творческую жизнь тех молодых, которые делают такие фильмы. Идейно-художественный масштаб произведения зависит от масштаба личности художника, от уровня его социального, философского и эстетического мышления, культура фильма зависит от культуры мысли его создателей. Малоплодотворное занятие — требовать яркого отражения жизни от художника, этой жизни не знающего, ждать интересно мыслящих героев в фильме, созданном авторами, которые сами мыслят неинтересно. А вот обратить внимание на недостаточность знания жизни, на тусклость мышления героев, на неразвитость их чувств и инфантилизм характеров — совершенно необходимо. Без этого наш разговор был бы недостаточно честным, недостаточно ответственным. Обратить внимание для того, чтобы призвать: незнающий — узнавай, неумеющий — научись. Уровень знания жизни, культура чувств и мысли, мастерство творческой работы — понятия, не имеющие постоянных границ, их содержание подвижно. И от ума, серьезности, воли, напористости, самовоспитания молодого художника зависит завтрашняя судьба его таланта, реализация возможностей, в нем заложенных.

Социальная природа нашего коллективистского общества, народность его культуры делают талант не только индивидуальным даром судьбы человека, но и народным, общественным достоянием. А это означает повышенную ответственность художника перед своим народом.

Подчеркивая значение самовоспитания молодых, не будем умалять ответственности их учителей и наставников. Она велика. И нам надо сделать все от нас зависящее, чтобы в пятитысячном коллективе Союза кинематографистов, на студиях и в Киноинституте, на Высших курсах режиссеров и сценаристов и киноотделениях театральных вузов поднять славу и престиж учителя, воспитавшего талантливого ученика.

Нужно еще выше поднять уровень требовательной заботы о молодых. Улучшая профессиональное обучение в учебных заведениях, умнее и точнее организовывать систему наставничества на кинематографическом производстве.

Это хорошо, что у нас появились такие интересные фильмы, как «В моей смерти прошу винить Клаву К.», поставленный старейшим мастером Николаем Лебедевым и молодым режиссером Эрнстом Ясаном, и «Девушка со швейной машинкой» Георгия Шенгелая и Михаила Чиаурели. Только надо пожелать, чтобы мастера, взявшие себе в напарники молодых — в этих и других аналогичных случаях, — позаботились о подготовке молодого мастера к самостоятельной работе. Именно к самостоятельной работе, а не в вечные ученики к мастеру!

При всех возможных в этом деле производственных и финансовых трудностях следовало бы подумать и о том, чтобы дебют молодого не был бы его последним экзаменом на производстве, чтобы страх провалиться, не использовать единственный шанс не сковывал

инициативу, не мешал творчески смелому поиску. Конечно, испытания не могут длиться бесконечно, мы не должны плодить число неперспективных ремесленников, нахлебников от кинематографа. Но, повторяю, очевидно, одного испытания мало для того, чтобы определить одаренность человека. Среди знаменитых мастеров есть немало таких, которые только во втором, в третьем фильме вышли на уровень своего таланта.

Прошло четыре года со дня опубликования постановления ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью». За это время государственными и общественными киноорганизациями немало сделано по его выполнению. Продолжается приток молодых сил в советскую кинематографию. Только в художественном кино за это время дебютировали 117 режиссеров и 91 сценарист. А вместе с ними на кинопроизводство пришли десятки и сотни актеров, операторов, художников, молодых мастеров документального, научно-популярного и мультипликационного кино. Многие из них заявили о себе достаточно серьезно, творчески своеобразно и весомо. В результате за 1976—1980 годы мы смогли принять в наш Союз 355 молодых кинематографистов.

На многих студиях созданы и действуют советы по работе с творческой молодежью, расширено участие молодых в художественных советах студий и объединений.

Секретариат Союза специальное свое заседание посвятил анализу и обобщению опыта работы с молодыми, интересного и полезного для всех студий. Дважды предметом обсуждения на секретариате были дебюты молодых режиссеров «Мосфильма» и Киностудии имени М. Горького.

На выездных заседаниях Всесоюзной комиссии по работе с молодыми в Риге, Душанбе и Баку обсуждалось творчество молодых кинематографистов советских республик Прибалтики, Средней Азии и Закавказья. Комиссия по научному кино на пленарном заседании в Ленинграде рассмотрела вопрос «Творчество молодых в научном кино». Мультипликаторы выезжали в Тбилиси на пленарное заседание, посвященное традициям и новаторству в творчестве молодых работников мультипликационного кино.

В постановлении ЦК было указано, что творческие союзы и органы культуры не проявляют необходимой заботы об улучшении деятельности художественных учебных заведений.

Не скажу, что этот недостаток уже полностью ликвидирован. Но многое для его устранения дало заседание секретариата Союза, специально посвященное участию мастеров кино в учебной и идейно-воспитательной работе ВГИКа. Проведены творческая конференция «Воспитание современного актера» и дискуссия по книге С. А. Герасимова о воспитании режиссера.

Стали традиционными фестивали «Молодые — молодым», в ходе которых молодые мастера экрана встречаются с теми, для кого они работают и о ком делают свои фильмы — с тружениками города и села, школьниками, студентами, советскими воинами.

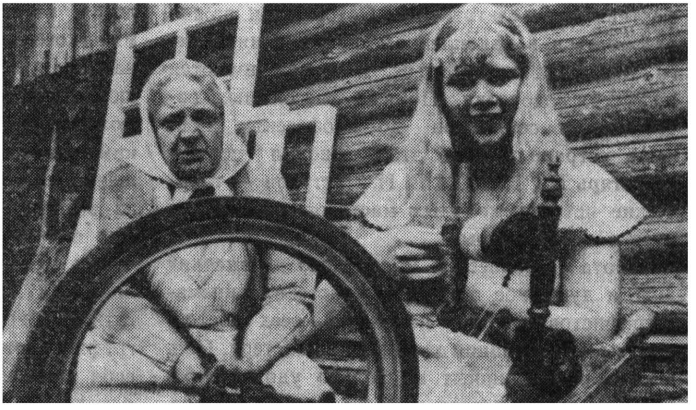
В Киеве с успехом прошел первый всесоюзный смотр работ молодых кинематографистов.

Регулярно организуются семинары молодых по профессиям с включением в их программу дискуссий о творчестве молодых, встреч с ведущими мастерами старших поколений, а также лекций и докладов специалистов по проблемам социального, экономического и научно-технического развития общества.

Как показывает практика, весьма осязаемую помощь молодым дают творческие командировки, которые мы охотно им предоставляем. Изучение жизни на месте действия будущих фильмов стало существенным моментом в расширении и углублении связей мастеров экрана с народной жизнью.

Постоянно действующие объединения и семинары молодых, фестивали, смотры, обсуждения фильмов организуются не только в Москве, но и в республиканских организациях Союза, особенно активно — на Украине и в Грузии.

Сделано немало. Но самоуспокоенности, самодовольству не должно быть места в нашей среде: многое, еще очень многое предстоит предпринять, чтобы наша работа была еще эф-



«Лимузин цвета белой ночи». Режиссер Я. Стрейч, Рижская киностудия

«На грани веков». Режиссер Г. Пиесис, Рижская киностудия

«Мужчины без женщин». Режиссер А. Видугирис, «Киргизфильм»

фективнее, результативнее. Потому так важно разобраться в накопленном опыте, понять, чего уже удалось добиться, а в чем имеются промахи, недоделки. Помимо всесоюзных совещаний и семинаров по профессиям надо чаще устраивать — об этом говорил первый секретарь ЦК ВЛКСМ Б. Н. Пастухов — творческие встречи молодых мастеров разных искусств и литературы.

Работа с творческой молодежью — высокий долг и душевное призвание советских кинематографистов старших поколений, всех достойных высокого звания художника, мастера. Она, эта работа, приносит не только удовлетворение от сознания того, что ты что-то важное, полезное сделал для смены, для завтрашнего дня советской кинематографии. Она и обогащает. Постигая духовный и эмоциональный опыт молодых в его реальном своеобразии, мастер полнее узнает, острее чувствует нашу молодежь, движение жизни, ее современный пульс. А художнические поиски молодых, даже те, что не завершились стопроцентным успехом, могут дать, и часто дают, новые импульсы творчеству старших мастеров, учителей и наставников.

В начале я говорил о разных формах работы с молодыми. Используя и совершенствуя уже найденные, испытанные, нам надо искать и новые пути. В частности, следовало бы подумать о бригадных выездах молодых — по опыту первых пятилеток — на ударные стройки, в промышленные и сельскохозяйственные районы страны. Было бы полезно чаще, целеустремленнее организовывать встречи молодых мастеров со зрителями, дискуссии о фильмах, в которых участвовали бы зрители. Целесообразно использовать фестивали и смотры фильмов молодых мастеров для обмена идеями и опытом в процессе творческих дискуссий — пусть эти дискуссии станут своеобразным продолжением проводимых раз в четыре года всесоюзных совещаний-семинаров молодых.

Разговор о судьбах молодых особенно актуален в канун XXVI съезда партии. Сейчас, когда во всех областях нашей жизни, нашей культуры подводятся итоги прошедшего пятилетия, когда намечаются перспективы экономического и культурного развития общества, нам следует хорошо подумать о том, как лучше организовать дело, чтобы качество работы молодых и с молодыми полнее отвечало высоким задачам искусства, вытекающим из решений партии по идеологическим вопросам, из выступлений и указаний Л. И. Брежнева. Мы обязаны сделать все от нас зависящее, чтобы молодые мастера своими творческими поисками и свершениями по-настоящему обогатили советскую кинематографию, кинематографию, рожденную Октябрем и посвятившую себя борьбе за дело Октября, великое дело партии Ленина.

Николай Савицкий

Активный поиск

Международная проблематика в советском кино последних лет

На экране — манекены, на которых эксперты военного ведомства США собираются испытать новый вид ядерного оружия... Те же манекены после испытаний, разбитые в куски, с оторванными конечностями... Тяжелые транспортные вертолеты войск НАТО участвуют в маневрах где-то в Европе... Горящая вьетнамская деревня... Американский авианосец в Средиземном море... Генералы и политики на совещании в штаб-квартире Североатлантического блока в Брюсселе... Межконтинентальная ракета стартует из подземной шахты... Митинг протеста против войны во Вьетнаме... Фондовая биржа в разгар делового дня... Антивоенная демонстрация в Великобритании... Палаточный гордок палестинских беженцев... «Красная кнопка» на пульте управления стратегическим ракетным комплексом... Черный «гриб» ядерного взрыва...

Все это — кадры из новой ленты советского кинопублициста Александра Медведкина с

кратким и точно нацеленным заглавием — «Безумие». У картины есть и подзаголовок: «Размышления о себестоимости убийства». Тревожные размышления, поводом для которых послужили факты и только факты! Чудовищные, в голове не укладывающиеся, но абсолютно достоверные сведения, тщательно отобранные кинодокументы дают наглядное представление о масштабах величайшего зла нашего века. Гонка вооружений... Что может быть бессмысленнее этой бесконечной непроизводительной траты людских и материальных ресурсов!.. И опаснее — тоже. Сегодня — специально изготовленные манекены, а завтра — живые люди? Сегодня — маневры, тренировочные старты, «игры» военных стратегов, ограниченные вооруженные конфликты, а завтра?.. Еще дремлет «красная кнопка», упрятанная глубоко под землей, многократно заблокированная. Но ведь она наготове, она может быть нажата в любой момент. Известно, что за этим последует...

Сложное, нелегкое время переживает сегодня наша планета. Международная обстановка внушает все большую озабоченность и беспокойство. Агрессивные империалистические круги, руководители военного блока НАТО, и прежде всего США, взяли опасный курс на усиление гонки вооружений, развязывание провокаций против стран социализма и других независимых государств, на возврат к «холодной войне». Идет острое политическое противоборство между силами, выступающими за мир, уважение прав народов и разрядку, и силами милитаризма, угнетения и агрессии.

Ныне, как никогда, проблемы войны и мира в огромной степени определяют и жизнь, и будущее человечества.

Человечество приблизилось к опасной черте. Кто за это в ответе? Империалистическая пропаганда пытается оправдать крен Запада в сторону политики «с позиции силы» мифическими утверждениями о «советской военной угрозе», «советском экспансионизме». Циничные и лишенные всякой почвы попытки! Последовательный миролюбивый курс Советского Союза, в основе которого — ленинский принцип мирного сосуществования государств с различными социальными системами, был и остается неизменным. Программа мира, принятая на XXIV съезде КПСС и получившая свое дальнейшее развитие в решениях XXV съезда,— яркое тому подтверждение. Только вопреки здравому смыслу можно отрицать, что заметное оздоровление международной обстановки в 70-х годах явилось прямым результатом многосторонней и активной деятельности Советского государства, всего социалистического содружества; происшедшее в этот период углубление разрядки, превращение ее в ведущую тенденцию международных отношений стало возможным благодаря объективному сдвигу сил на мировой арене в пользу социализма, установлению военно-стратегического равновесия между миром социализма и капиталистическим миром, равновесия, сдерживающего агрессивность империалистических сил. Нежелание считаться с новой реальностью современного исторического развития — с упрочением политических и экономических позиций социализма, успехами национально-освободительного движения, ростом свободолюбивых, демократических сил в мире — вот что толкнуло агрессивные круги США и их единомышленников в НАТО на подхлестывание гонки вооружений, наращивание милитаристской активности и попытки подорвать разрядку. «Империализму хотелось бы затормозить объективный процесс обновления мира»,— отмечалось в постановлении июньского (1980 г.) Пленума ЦК КПСС «О международном положении и внешней политике Советского Союза». Одновременно Центральный Комитет нашей партии выразил убежденность в том, что «существуют объективные возможности и общественно-политические силы, способные не допустить сползания к новой «холодной войне», обеспечить нормальное, мирное сосуществование государств с различным социальным строем, предотвратить угрозу мирового термоядерного конфликта». «Мы и в дальнейшем не пожалеем сил,— сказал в своем докладе на Пленуме Леонид Ильич Брежнев,— чтобы сохранить разрядку, все то доброе, что дали нам 70-е годы, добиться поворота к разоружению, поддер-

жать право народов на свободное и независимое развитие, сберечь и упрочить мир».

Нет сегодня у народов Земли задачи важнее, чем сохранение мира. В этом ясно отдают себе отчет граждане разных государств, приверженцы самых различных политических убеждений, религиозных верований. В мощную интернациональную манифестацию миролюбивых сил вылился проходивший осенью прошлого года в Софии Всемирный парламент народов за мир; в его работе приняли участие делегаты и гости, представлявшие более 130 стран. «Наша страна, наша партия преисполнены той же заботой, что и вы, — заботой о сохранении мира, о торжестве принципов мирного сосуществования,— сказал, обращаясь к софийскому форуму, товарищ Л. И. Брежнев. — Советский Союз неоднократно заявлял и подтверждал делом: мы готовы пойти на все необходимые меры, которые направлены на уменьшение угрозы разрушительного военного конфликта. Мы не хотим состязаться в производстве орудий смерти и искренне выступаем за ограничение и сокращение военных арсеналов, за разоружение. Мы готовы к политическому решению любых международных проблем. Для этого нет иного пути, кроме переговоров на основе равенства и одинаковой безопасности, если, разумеется, все их участники будут искренне стремиться к достижению взаимоприемлемых соглашений».

Иного пути действительно не существует. События отдаленного и совсем недавнего прошлого подтверждают это с красноречивой убедительностью... Мне вспоминается сейчас картина Анатолия Колошина «Трудные дороги мира»». Говорю — «вспоминается», хотя со дня ее премьеры прошло всего шесть лет. Короткий, в сущности, срок... Но время летит быстро и мир, в котором нам выпало жить, меняется стремительно. Многие эпизоды этого фильма, датированные началом 70-х годов,— уже история. Но история, чьи главные уроки по-прежнему актуальны. Быть может, даже вдвойне актуальны, если внимательно сопоставить их с более поздними событиями международной жизни.

Само название ленты звучит сегодня с особой злободневностью. Труден путь к прочному миру, всегда труден!.. Множество препятствий возникает на этом пути. Объективных, обусловленных сложным характером современного исторического развития, агрессивной природой империализма. Случайных, появляющихся время от времени как следствие недальновидности некоторых западных политиков, их произвольных, безответственных решений и действий, которые выносятся и предпринимаются, исходя из ложных, нереалистических предпосылок. Каждое из них нужно преодолеть. Сколько же выдержки, твердости и принципиальности, сколько подлинной государственной мудрости здесь требуется! Авторы «Трудных дорог мира» сказали об этом языком страстной публицистики, опираясь на правду истории и современности. О преемственности советской внешней политики, высшая цель которой состоит в том, чтобы мировая военная катастрофа никогда не повторилась снова. О глубоких, нерушимых связях, скрепивших в единую историческую цепь ленинский Декрет о мире, первые внешнеполитические инициативы молодой Советской страны на Генуэзской конференции 1922 года и осуществление развернутой Программы мира, выдвинутой XXIV съездом КПСС. Об огромном личном вкладе товарища Л. И. Брежнева в дело упрочения мира на земле, в углубление разрядки, о его неустанной и разносторонней деятельности, направленной на прекращение гонки вооружений, на обеспечение безопасности народов и невмешательства в их внутренние дела.

Фильм «Трудные дороги мира» был создан в то время, когда с усилием взламывался четвертьвековой лед «холодной войны». Международная напряженность, отношения военной конфронтации и взаимного недоверия между государствами и народами постепенно уступали место политике конструктивного сотрудничества и добрососедства. ...Заключено первое советско-американское соглашение об ограничении стратегических вооружений. ...Подписаны Парижские соглашения по Вьетнаму. ...На переговорах в Женеве наметились пути к справедливому урегулированию ближневосточной проблемы. ...Бундестаг ФРГ ратифициро-

вал договоры с Советским Союзом и Польшей, зафиксировавшие нерушимость существующих границ в Европе. ...Подписано Четырехстороннее соглашение по Западному Берлину. ...В столице Финляндии успешно завершилась работа Общеевропейского совещания по безопасности и сотрудничеству... Важнейшие вехи на пути к прочному миру! Хорошая основа для того, чтобы и дальше продвигаться в том же направлении, не рассчитывая, разумеется, что дорога будет гладкой.

«Конечно, потребуется еще много усилий, чтобы надежно обеспечить условия широкого мирного сотрудничества государств, дать отпор происках агрессивных сил... Но мы с оптимизмом смотрим в будущее»,— звучат с экрана слова Леонида Ильича Брежнева; в них — реалистическая оценка положения в мире, твердая убежденность в правильности и перспективности советского внешнеполитического курса, который и сегодня, в обстановке куда более сложной, чем шесть лет назад, проводится в жизнь последовательно и целеустремленно.

Сравним это высказывание руководителя Советской страны с выдержкой из постановления июньского Пленума, подчеркнувшего необходимость «и в нынешней ситуации, когда авантюристические действия США и их пособников вызвали усиление военной опасности, неуклонно продолжать курс XXIV—XXV съездов КПСС на всемерное укрепление братского союза социалистических государств, поддержку справедливой борьбы народов за свободу и независимость, на мирное сосуществование, обуздание гонки вооружений, сохранение и развитие международной разрядки, взаимовыгодное сотрудничество в экономической, научной и культурной областях».

Столь близкое совпадение этих формулировок и по смыслу, и по интонации, конечно же, не случайно! Путь к миру и сотрудничеству не сделался ныне «протоптанней и легче», но пройденного, достигнутого на этом пути не перечеркнуть, и нет таких сил, которые смогли бы заставить нас свернуть с него, поступившись нашими великими и благородными целями.

●

Серьезно осложнившаяся в последнее время международная обстановка вызвала дальнейшее обострение идеологической борьбы, ни на минуту не утихающей в мире. «В борьбе двух мировоззрений не может быть места нейтрализму и компромиссам, — отмечалось в Отчетном докладе ЦК XXV съезду КПСС. — Здесь нужна высокая политическая бдительность, активная, оперативная и убедительная пропагандистская работа, своевременный отпор враждебным идеологическим диверсиям». В создавшихся условиях этот тезис не может восприниматься иначе как исключительно актуальный призыв, непосредственно обращенный и к советской творческой интеллигенции. Киноискусству, обладающему огромной силой воздействия на многомиллионные аудитории, включая зрителей за рубежами нашей страны, отводится важное место в широко развернувшейся сегодня борьбе идеологий. Особое значение приобретает в этой связи создание фильмов, посвященных международным проблемам, примечательным явлениям и фактам политической жизни планеты, сложным идеологическим и социальным процессам, характеризующим современное мировое развитие.

Высоко оценив характерную для истекших лет дальнейшую активизацию деятельности творческой интеллигенции, ее «все более весомый вклад в общепартийное, общенародное дело строительства коммунистического общества», товарищ Л. И. Брежнев отметил в докладе ЦК XXV съезду КПСС, что источником вдохновения для наших мастеров искусства «служит и такая важная, благородная тема, как борьба за мир, за освобождение народов, интернациональная солидарность трудящихся в этой борьбе». За минувшее пятилетие мастера советского кино создали целый ряд заметных произведений, игровых и документальных фильмов, отражающих размах антиимпериалистического, национально-освободительного движения в мире. Картины, вскрывающие антигуманную сущность капиталистического строя и буржуазного образа жизни. Острые публицистические, гневные ленты, предупреждающие об опасности неофашизма, экспансионистской политики

нынешнего китайского руководства. Документальные свидетельства прогрессивных перемен в молодых государствах Азии и Африки. Фильмы, пропагандирующие миролюбивую внешнюю политику Советского Союза и братских стран социализма. Интерес режиссеров и сценаристов к международной проблематике, возросший за последние годы, несомненно относится к положительным, обнадеживающим явлениям нашей кинематографической жизни.

Однако известные успехи, достигнутые на важнейшем направлении развития советского киноискусства, которое можно обозначить широко употребимым сегодня, хотя и довольно условным термином «политический фильм», дают основания не только для позитивной оценки уже сделанного в этой области (а такие основания бесспорно имеются), но и серьезный повод поразмышлять о возможных перспективах и резервах нашего «политического кино». О средствах, которые могли бы повысить его активность, действенность, боевой, наступательный дух, что столь необходимо именно сегодня, перед лицом сложной, быстро меняющейся мировой общественно-политической ситуации, в условиях обострившегося идеологического противоборства.

И начать этот разговор хочется с упоминания о картине, которая соотносится с конкретными политическими реалиями дня опосредованно, но тем не менее представляется принципиальным достижением кинематографа, раскрывающего истоки, содержание этих факторов и их воздействие на человека в обобщенных, условных художественных построениях; авторы политических фильмов прибегают к ним, надо сказать, не часто. Речь идет об экранизации киноповести Леонида Леонова «Бегство мистера Мак-Кинли» режиссером Михаилом Швейцером.

Трагикомедия? Философская притча? Памфлет-фантастика? Пожалуй, любое из этих жанровых понятий приложимо к фильму «Бегство мистера Мак-Кинли», но ни одно, взятое в отдельности, не определяет его своеобразия до конца.

Названное обстоятельство, однако, говорит отнюдь не о размытости содержательной формы: «Бегство мистера Мак-Кинли» — книгу и ленту — характеризует ясная последовательность и определенность в выражении главной идеи. Что же касается неожиданных на первый взгляд и разнообразно сочетающихся жанровых признаков, художественных средств — от традиционных комедийных приемов до элементов трагического гротеска и повышенной экспрессивности буффонады, — то они были заложены еще в литературном первоисточнике, сосуществуя там вполне органично. В их пластических аналогиях на экране заметен, прежде всего, результат настойчивых поисков особой, синтезированной кинематографической выразительности, способной охватить и эмоционально представить широкий круг противоречивых и противоестественных обстоятельств реальной действительности.

В самом деле, история обитающего где-то на Западе (картина дает более определенный адрес и время событий, почти впрямую указывая на Соединенные Штаты наших дней) Джейка Мак-Кинли, который, как сказано у Леонова, «задумал сбежать из своей жизнеопасной эпохи, вместо того чтобы сообща с современниками внести в нее кое-какие поправки», сперва может показаться лишь курьезной. Но по существу она глубоко и неподдельно драматична: здесь отражается трагедия века, с его социальными первопричинами.

Ведь суть, в конце-то концов, не в анекдотическом стержне фабулы. Предпринятая Мак-Кинли «попытка к бегству», злоключения, ей сопутствующие, важны авторам и зрителю вовсе не сами по себе: они наполняются ощутимым, весомым и емким смыслом, будучи знаками времени, которому принадлежат, и только в его контексте; они ценны и интересны как обобщение показательных черт западной буржуазной цивилизации в ее нынешнем глубоко кризисном состоянии. И одновременно в них важен элемент социального прогнозирования, предвидения морально-политической ситуации. Не строго научного, разумеется, но образного, эмоционально предвосхищающего вероятное дальнейшее развитие. А это, вне всяких сомнений, плодотворный путь искусства, которое задается целью не просто обрисовать и объяснить сложившуюся

«Хроника одной любви». Режиссер М. Убукеев, «Киргизфильм»

«Преступник и адвокаты». Режиссер Ю. Юсупов, «Таджикфильм»

«Пощечина». Режиссер Г. Малян, «Арменфильм»

картину мира, но прозреть его завтрашний день. Не из праздного «любопытства», не из склонности к созданию причудливых фантастических видений как таковых. В данном случае художниками движет растревоженная совесть, чувство искренней озабоченности, гуманное стремление предостеречь человечество от возможных пагубных последствий инертности, равнодушия, трусости, эгоизма, аполитичности наконец, обеспечивающих свободу рук силам зла, склонным играть настоящими и грядущими судьбами мира, исходя из своих низких, бесчеловечных интересов.

Да, книга Леонида Леонова и появившийся на ее основе фильм, с их социально-философскими обобщениями, рожденными от прямого и заинтересованного контакта с современностью, — обращены в будущее. На это существенное обстоятельство справедливо обратил внимание Л. Финк, отмечавший в рецензии на картину: «Будь произведение Леонова только откликом на злобу дня, вряд ли его экранизация пятнадцать лет спустя (после выхода книги в свет. — *Н. С.*) могла бы претендовать на место в нашей духовной жизни. Но лента Швейцера вновь доказала, что для Леонова современность — не замкнутый в самом себе сегодняшний день, а мост из прошлого в будущее» [1].

В фильме «Бегство мистера Мак-Кинли» строго документализированные реалии зачастую соседствуют с прогностическим вымыслом, приземленность подробностей быта — с возвышенностью мечты, метафоричность иносказаний — с открытостью прямого публицистического обращения в зал. Интересно, что к тому времени, когда книга Леонова обрела новую, экранную жизнь, отдельные детали повествования — плод писательской фантазии — обрели плоть, близкие аналоги в самой реальности.

Вымысел оказался пророческим.

Вспомним, как Мак-Кинли, охваченный страхом перед вселенской катастрофой, захотел «эвакуироваться из современности», законсервировав себя в специальном контейнере, помещенном в подземной штольне убежища-сальватория, где в чудодейственной искусственной атмосфере можно сотни лет пережидать опасное время в состоянии летаргии. В 70-х годах у Мак-Кинли появились «последователи»: газеты сообщали о некоем профессоре психологии из штата Аризона, завещавшем похоронить себя в... холодильной камере и разморозить лишь после того, как наука победит рак, ставший причиной его смерти; во Франции возник «клуб крионików», члены которого, состоятельные люди, вознамерились обеспечить себе бессмертие тем же самым способом...

Главное, однако, не в предощущении каких-то конкретных форм человеческого поведения, вчера казавшихся фантастическими и сделавшихся сегодня бытом. Гораздо важнее, что на страницах леоновской повести и в кадрах фильма Швейцера верно, с большой силой художественной убедительности передана о б щ а я а т м о с ф е р а жизни капиталистического Запада — с постоянно сопутствующим ей чувством изнурительной тревоги, подавленности, неуверенности в будущем. Сегодня подобные настроения распространились особенно широко и в Западной Европе, и в США, достигнув предельной степени остроты. Причем обусловлены они не только объективными факторами — пороками, органично присущими капиталистической системе, в силу самой своей природы не способной разрешить сложные социальные и экономические проблемы «больного общества», справиться с безработицей, устрашающим ростом преступности, катастрофическим загрязнением среды обитания, — власть предержащие «свободного» мира еще и нагнетают эти настроения искусственно, преследуя определенные цели своей антинародной политики, обслуживая интересы большого бизнеса.

...Сэм Боулдер из «Бегства мистера Мак-Кинли», извлекая миллионные прибыли из дьявольской затеи с сальваторием, эксплуатировал «самую доходную человеческую эмоцию» — страх.

А что такое гонка вооружений как не бизнес на страхе!..

Массированная пропагандистская кампания, развернутая сегодня на Западе под флагом

---

[1] См.: «Искусство кино», 1976, № 5, с. 59—60.

антикоммунизма, имеет своей сверхзадачей убедить миллионы людей в том, что самая большая опасность для них — это «советская военная угроза»», и, стало быть, надо вооружаться, вооружаться, вооружаться... И вот по каналам европейского и американского телевидения передаются провокационные фильмы, в которых скрупулезно и хладнокровно воспроизводится, день за днем, «хроника» третьей мировой войны, начавшейся с... нападения русских на Западный Берлин. В Вашингтоне устраивают показательные учебные ядерные тревоги, в момент объявления которых сам президент США, благодушно улыбаясь репортерам, садится в вертолет, приземлившийся на лужайке перед Белым домом, — чтобы эвакуироваться в убежище. Подозрительно часто повторяются в последнее время «ошибки» компьютеров в системе дальнего обнаружения противоракетной обороны Соединенных Штатов, в результате чего бомбардировщики с термоядерным оружием на борту то и дело выруливают на старт. Да всего и не перечислишь.

Истинная цель такого рода акций, реально угрожающих ввергнуть мир в катастрофу новой войны, очевидна... Комментируя недавно принятие рекордного за всю историю страны военного бюджета США, достигшего астрономической цифры — без малого 160 миллиардов долларов, — газета «Вашингтон пост» писала, что голосование по соответствующему законопроекту в палате представителей американского конгресса «развеяло всякие сомнения в том, что дебаты по вопросам национальной безопасности развертываются в США в обстановке замешательства, граничащего с паникой». Красноречивое признание, что и говорить...

...В предисловии к киноповести Леонида Леонова сказано: «Этим памфлетом автор подает свой голос за желанный мир на земле»[2]. Кинематографисты, создатели фильма «Бегство мистера Мак-Кинли», произведения незаурядного и в высокой степени злободневного, с полным правом могут присоединиться к словам писателя.

[2] Леонов Л. М. Собр. соч.. в 9-ти т. М., 1962, т. 8, с. 427.

●

Образный анализ событий и фактов международной жизни, принципиальных тенденций современного мирового развития в их состоявшемся виде, в завершенных формах — одна из задач политического кинематографа. Другая, не менее, а, возможно, и более важная состоит в том, чтобы выявить их динамику, «историческую протяженность», обращаясь к истокам и одновременно прогнозируя перспективу, вероятное направление эволюции объектов художественного исследования. В одинаковой мере относится это и к игровому, и к документальному кино, разрабатывающему различные аспекты международной проблематики.

Документальный фильм Леонида Махнача «Этот «свободный» мир» (авторы сценария Л. Замятин, Л. Махнач) охватывает разные явления политической, социально-экономической и духовной жизни современного буржуазного общества — по широкому кругу тем. Этот страстный кинодокумент, насыщенный самой актуальной информацией, убедительно показывает, насколько действительный облик современного капиталистического Запада отличается от официальной, пропагандистско-рекламной версии «свободного мира», находящегося в состоянии все более углубляющегося кризиса, который приобретает ныне всеобщий характер.

Вместе с тем картина достигает и другой существенной цели, наглядно отражая резкий поворот вправо во внешней политике США и их партнеров по агрессивному Североатлантическому блоку, который вызвал в последнее время усиление международной напряженности, привел к снижению темпов разрядки и грозит еще более серьезными осложнениями на мировой арене в будущем.

...В кадре — президент Картер, выступающий в ходе предвыборной кампании 1976 года. «Я хочу, чтобы мы все посвятили себя одной неуклонной цели, прежде всего направленной на поддержание мира и сокращение гонки вооружений, — говорит он и далее продолжает: Из всех прав человека основное — быть свободным от произвола и насилия». Хорошие,

правильные слова... Жаль только, что, очутившись в Белом доме, Картер предпочел напрочь забыть о них. Об их конкретном содержании и истинном смысле, во всяком случае. ...Снова — Картер. Теперь он в штаб-квартире НАТО: «Я нахожусь сейчас здесь, в штабе НАТО, чтобы уверить наших союзников в том, что наш союз прочный и бескомпромиссный. И если у кого-либо из вас в будущем возникнут вопросы относительно переговоров об ОСВ-2, тактического оружия, бюджетных планов, тот должен связаться со мной, и тогда он получит незамедлительный ответ относительно всего этого». Североатлантическим военным стратегам и политическим руководителям не пришлось, надо полагать, воспользоваться любезным предложением президента Соединенных Штатов. Вскоре Картер по собственной инициативе ответил на все возможные с их стороны вопросы, снял все «опасения». Переговоры об ОСВ-2? Ратификация подписанного соглашения конгрессом США заморожена. Тактическое оружие? В Европе решено разместить 600 новых американских ракет среднего радиуса действия, оснащенных ядерными зарядами. Бюджетные планы? Новые десятки миллиардов на новые программы ассигнованы.

А как выглядит, в его внешнеполитическом преломлении, другой принцип, провозглашенный президентом США, признавшим право «быть свободным от произвола и насилия» в качестве основного права человека? И права народа любой страны, надо думать...

...С экрана свидетельствует бывший сотрудник Центрального разведывательного управления США Виктор Маркетти: «У ЦРУ есть чрезвычайные планы на тот случай, если Италия уйдет слишком далеко влево...» Обратим внимание — речь идет о суверенном государстве, о союзнике Соединенных Штатов! «Чрезвычайные планы» — что таится за этой зловещей формулировкой? Прямое военное вмешательство? Тайные подрывные действия внутри страны? Наверное, и то и другое, в зависимости от обстоятельств... После похищения и убийства Альдо Моро, трезво мыслившего политика, понимавшего, что итальянских коммунистов, пользующихся поддержкой народных масс, нельзя больше игнорировать, не допуская к участию в политическом управлении страной, многие в Италии задумались: откуда у террористов из «красных бригад» взялись средства, технические и финансовые, на осуществление столь сложной и дорогостоящей операции. В одном из кадров ленты мы видим оружие бандитов — это оружие неоткуда было взять, кроме как с военных складов НАТО... «Западногерманские эксперты подсчитали, — сообщается в закадровом комментарии, — что операция по похищению Альдо Моро обошлась ее организаторам не менее чем в один миллиард (!) лир». И еще одно свидетельство, выдержка из статьи в итальянском журнале «Вие Ноуве», приводится в фильме: «Отныне ни у кого нет сомнений: за терроризмом стоит ЦРУ — всемогущая американская организация, занимающаяся шпионажем и контрразведкой, причем открыто, что признают все итальянские политические деятели».

Права человека, суверенное право народов и государств самим определять свою внутреннюю и внешнюю политику... Соединенные Штаты грубо попирают и то и другое, делая основную ставку на силу, на угрозу силой и ее применение. Сегодня — гораздо чаще и беззастенчивее, чем когда бы то ни было прежде. Свой империалистический курс они неуклюже пытаются оправдать ссылкой на так называемые «национальные жизненные интересы», используя этот демагогический посыл как своего рода отмычку, индульгенцию на все случаи жизни. В сферу «жизненных интересов» США уже включены Западная Европа и Латинская Америка, Ближний и Средний Восток... Куда завтра потянутся щупальцы Пентагона, в избытке оснащенные усовершенствованными орудиями смерти? «На чужих территориях, в 114 странах мира размещены две с половиной тысячи американских военных баз и объектов», — сообщает экран. Совсем недавно было решено создать еще и «силы быстрого развертывания», мобильные воинские соединения с международными жандармскими функциями. «Жизненные интересы» требуют... Но вот что говорит по этому поводу Национальный Председатель Компартии США Генри Уинстон, интервью с

которым вошло в картину: «Жизненные интересы монополий и национальные интересы — это не одно и то же. Разговоры о «национальных интересах» — это обман, это стремление прикрыть национальными интересами преступную политику внутри страны и за рубежом для того, чтобы постоянно увеличивать военные расходы».

Расходы постоянно растут. Ведь надо еще и вооружать, перевооружать армии проамериканских режимов, установленных в ряде стран Латинской Америки, Азии. Только одному Ирану в годы владычества покойного шаха было поставлено вооружений на 60 миллиардов долларов. И все — зря: антишахская революция покончила с почти неограниченным господством США в этой стране. Однако Иран по-прежнему находится в сфере «жизненных интересов» Америки. В ту пору, когда шла работа над фильмом «Этот «свободный» мир», американская военная авантюра в Иране еще проходила строго засекреченную подготовительную стадию. Попытка осуществить эту противоречащую всем нормам международного права, Уставу ООН акцию, закончившуюся позорным провалом и вызвавшую замешательство даже в кругах натовских союзников США, ее истинные далеко идущие цели, о которых стало известно позднее, неоспоримо свидетельствуют: Соединенные Штаты не смирились с потерей своих позиций в Иране.

Не смирились они и с крушением своих планов прибрать к рукам Афганистан, соседнюю с Советским Союзом страну, территорию которой США были бы не прочь использовать для создания новых военных баз вдоль южных границ СССР. Победа апрельской революции перечеркнула эти проекты. Тогда Соединенные Штаты, действуя заодно со своими сообщниками в Пекине, для которых Афганистан — один из объектов их гегемонистских притязаний, решили сорвать революционный процесс в стране, прибегнув к вооруженному вмешательству... Мы видим на экране Бжезинского, который консультируется по этому поводу с китайским премьером Хуа Гофэном, появляется в районе Пакистана, примыкающем к афганской границе. Камера запечатлела помощника президента США в расположении афганских контрреволюционеров с автоматом в руках. Точно такими же автоматами вооружены «афганские повстанцы», контрреволюционеры и наемники, засылаемые в ДРА из-за рубежа. «К началу 1980 года, — говорится в фильме, — при прямом участии Соединенных Штатов на территории Пакистана было создано не менее 30 специальных баз и 50 опорных пунктов по подготовке контрреволюционных банд...» Против Демократической Республики Афганистан развязана настоящая необъявленная война — и США участвуют в ней самым непосредственным образом. Участвуют, одновременно раздувая у себя в стране и за границей оголтелую антисоветскую и антиафганскую кампанию, используя в качестве предлога присутствие в Афганистане ограниченных советских воинских контингентов, направленных туда по просьбе законного правительства республики с единственной целью — помочь в защите революционных завоеваний афганского народа.

Тема Афганистана — лишь одна из многих острых тем сегодняшней международной жизни, которых касаются авторы картины «Этот «свободный» мир», прослеживая эскалацию агрессивной политики США по ее отдельным этапам; на каждом из них угроза миру на земле и независимой, свободной от империалистического диктата жизни народов увеличивается.

Однако народы — и народ Афганистана не составляет в этом смысле исключения — не желают мириться с попытками империалистической реакции навязать им свою волю, в какой бы форме ни предпринимались такие попытки. Ирина Свешникова и Александр Минаев находились в Кабуле в памятные февральские дни 1980 года, когда афганская контрреволюция попыталась свергнуть законное правительство страны вооруженным путем; советские кинематографисты, проявив настоящее мужество, работая в сложной, а порой и небезопасной для жизни обстановке, создали фильм «Заговор против республики», хронику драматических событий, показавшую их в развитии, правдиво раскрывающую их подлинный характер.

Мятеж, тщательно спланированный за преде-

лами Афганистана, враги афганской революции хотели выдать за взрыв народного гнева, представить как стихийное антиправительственное выступление жителей афганской столицы. На самом же деле, как красноречиво свидетельствует фильм, в который включены кадры, снятые непосредственно на месте февральских событий, синхронные интервью с их очевидцами и участниками, в том числе и со взятым с поличным контрреволюционером, обученным в Пакистане китайскими и американскими инструкторами, — это был в полном смысле слова з а г о в о р, инспирированный извне. Вооруженная вылазка с использованием наемников, по сценарию, разработанному спецслужбами Соединенных Штатов и Китая... Маоистская литература, рации английского производства, иностранная валюта, китайские карабины, бомбы с фабричным клеймом на детонаторах «Сделано в США» — в кадре «реквизит» контрреволюции. ...Мост, взорванный хорошо подготовленным диверсантом-профессионалом. ...Группа пленных наемников, граждан иностранного государства. Стихийный бунт? Что-то не похоже!..

Заговор был сорван. В те тревожные дни население Кабула, афганские патриоты, которым дорого дело революции, оказали поддержку Народному правительству. В одну ночь шесть тысяч добровольцев взялись за оружие. После провала мятежа горожане помогали оперативным отрядам искать и обезвреживать скрывавшихся преступников. Совет улемов — высшая религиозная инстанция страны — решительно осудил попытки придать бандитской вылазке видимость религиозного бунта. Республика выстояла, опираясь на широкую международную поддержку, солидарность всех прогрессивных, демократических сил.

Картина «Заговор против республики» и близкая ей по теме и материалу лента Малика Каюмова (над которой он работал вместе с афганскими коллегами В. Латифи и Х. Алилом) — «Афганистан — революция продолжается» взаимно дополняют одна другую. Революция в час трудного испытания — будни революционного процесса, таково тематическое различие этих двух фильмов, объединяемых общей мыслью: новая жизнь пришла на афганскую землю; народ Афганистана, одержавший решающую победу в апреле 1978 года, сделал свой исторический выбор твердо и бесповоротно.

●

От политического фильма, в сюжетной основе которого события, получившие, в силу их исключительной важности, широкую известность, мало ожидать «рассказа о...», простой реставрации случившегося. В особенности от фильма, решенного средствами игрового кинематографа. Камеры телерепортеров и кинохроника могут сделать это оперативнее и лучше, полнее и с большей точностью, по крайней мере. Современный мир насыщен и перенасыщен информацией, в том числе информацией о политической жизни планеты. От авторов политического кино в данном случае требуется другое: отталкиваясь от подлинных событий, воспринимая их как импульс к творческому поиску и повод для раздумий, уяснить л о г и к у д в и ж е н и я и с т о р и и, основные закономерности и тенденции политической борьбы, понять расстановку противоборствующих сил, природу конфликта, попытаться представить себе характер его дальнейшего развития, вероятность повторения в будущем. Только такой подход к осмыслению а к т у а л ь н о й политической проблематики на экране и представляется правомерным и плодотворным в рамках общих задач, которые призвано решать наше киноискусство.

...В картину «Заговор против республики» вмонтирован короткий документальный эпизод, снятый далеко от Кабула, на другом континенте, в иное время: в Чили, после свержения правительства Народного единства. ...Солдаты хунты хватают «подозрительных» прямо на улице. ...Распростертые на земле тела жертв фашистского переворота. Напоминание о чилийской трагедии вполне уместно здесь! В контексте того, что произошло в афганской столице в феврале 1980-го, оно воспринимается как тревожное и своевременное предупреждение. Повторить в Афганистане «чилийский вариант» — ЦРУ имело в виду как раз такую возможность. Собственно говоря, в период

правления Х. Амина осуществление этих планов уже началось: злодейское убийство главы государства, массовые репрессии, засылка в Афганистан из-за рубежа агентов иностранных спецслужб, наемных бандитов, терроризировавших мирных жителей, сеявших смерть, разрушение, хаос, — все было пущено в ход... Враги Афганистана внутри страны и за границей намеревались свернуть демократическую революцию с правильного пути, а затем и окончательно задушить ее; события февраля 1980 года подтверждают, что от своих авантюрных замыслов они не отказались и позднее...

Революция должна уметь защищаться: в Афганистане — а семь лет тому назад в Чили — история еще раз, с предметной наглядностью, повторила этот свой исключительно злободневный политический урок.

Итак, трудно представить себе заслуживающий внимания политический фильм, который, вбирая в себя значительные явления и факты общественного бытия, события, оставляющие след в истории, ограничивается лишь систематизацией и экранным воспроизведением материала — без попытки его анализа и извлечения исторического опыта. И потому не воссоздание определенной политической ситуации во всех доступных искусству кино подробностях, не «контактный отпечаток», а ее м о д е л и р о в а н и е занимает обычно художников, когда они трудятся на поприще политического кинематографа, опираясь на факты минувшего дня или дня сегодняшнего, который, кстати, очень быстро становится в наши дни историей.

Режиссер Витаутас Жалакявичус однажды заметил: «В искусстве, стремящемся разобраться в реальных противоречиях времени, всякий материал — фактический. Самый фантастический вымысел может оказаться действительностью. Иногда предугадываются события, происходящие уже после того, как сделан фильм». (Опять вспомним в этой связи «Бегство мистера Мак-Кинли»!) Автор политической кинодилогии о судьбах свободы и революции на латиноамериканском континенте («Это сладкое слово — свобода!», «Кентавры»), впрочем, в двух своих только что названных фильмах все же в большей степени исходит из конкретного факта, нежели из вымысла и предвидения. Однако фактографический буквализм Жалакявичусу тоже не свойствен: действительность неизменно осмысляется им творчески. «В картине «Это сладкое слово — свобода!», — говорит режиссер, — мы попытались обобщенно и условно определить политические конфликты, вспыхивающие в разных точках Латинской Америки». «Обобщенно и условно...» — немаловажная оговорка. Не случайно место действия фильма не уточняется. В некой латиноамериканской стране... В одной из многих. Или иначе — во многих, в различных «горячих точках» континента происходит или может произойти то же самое. Моделируется политическая ситуация. Модель не претендует на точность хроникальной зарисовки, но она достоверна в главном. В своих принципиальных качествах. ...Демократия, жестоко подавляемая военной диктатурой под цинично-демагогические разглагольствования генерал-министров. ...Коммунисты — авангард демократического движения, последовательно и настойчиво ведущие революционную борьбу, трезво учитывая объективные социально-политические факторы и особые, исключительные условия, возникающие в ходе борьбы. ...Гибельный путь «революционного» экстремизма. За всем этим — бурная политическая жизнь Латинской Америки. Знакомые большинству зрителей, выверенные, документально подтверждаемые реалии. Реалии, но не калька с реальных событий — тем шире опирающиеся на них обобщения.

Да и несущий элемент фабулы — подземный тоннель, сооружаемый для того, чтобы вернуть свободу брошенным в тюрьму сенаторам-коммунистам, это ведь тоже подсказано жизнью; но тоннель — еще и символ, овеществление понятия «революционная работа», конечная цель которой сделать свободным весь народ.

Свобода — сладкое слово!.. Но можно ли уяснить до конца его глубокий и возвышенный смысл без познания горьких и прозаических истин?! Можно ли добиться свободы для себя и для других, пренебрегая будничной стороной революционной борьбы?.. А дальше — новый вопрос: чем обеспечивается реальная победа дела свободы — единовременным триумфаль-

ным актом или опять-таки все той же невероятно сложной и трудоемкой работой, напряженной и кропотливой деятельностью по защите революционно-демократических завоеваний? Это уже из «Кентавров».

Диалектически родственные вопросы... Общий их пафос и устанавливает внутренние связи, преемственность идей «Кентавров» и картины «Это сладкое слово — свобода!».

Условность вымысла и объективность свидетельства взаимодействуют в пределах художественной структуры второй части дилогии несколько иначе, чем в первой. «Кентавров» отличает большая историческая конкретность, хотя снова географические названия опущены, имена действующих лиц изменены, а у главного героя и вовсе нет имени, он — Президент Страны.

Чем же вызвана и оправдана такая условность? Ведь за всю историю Латинской Америки не было другого президента-социалиста, получившего власть из рук народа в результате победы на выборах, кроме президента Сальвадора Альенде. Это его резиденцию, ставшую символом мужества, беззаветной преданности государственного руководителя своему долгу, идее демократии, народным интересам, штурмовали танки и авиация по приказу генералов-путчистов, нарушивших присягу, растоптавших конституцию. ...Обошедшие весь мир кадры хроники — дворец Ле-Монеда, истерзанный, охваченный пламенем; магнитофонная запись последнего обращения Альенде к стране... Не остается сомнений, что «Кентавры» — картина о Чили.

О Чили и не о Чили, не только о ней. Опираясь на факты, Жалакявичус, как автор сценария и режиссер, оставляет за собой право на свободную фантазию. Тогда объяснимы и отклонения в хронологии, в характеристике персонажей (чьи прототипы известны), в трактовке некоторых аспектов чилийской ситуации сентября 1973 года от того, как они представляются, скажем, историку или социологу, доверяющему только фактам и ничего, кроме фактов, не принимающему в расчет. Не хронику, а образ события предлагает экран.

По тому же пути — от факта к его образному обобщению — шел, работая над картиной «Санта Эсперанса», и Себастьян Аларкон, чилийский режиссер, в настоящее время живущий в Советском Союзе. Снова первая и самая близкая аналогия, которую вызывает экран, — Чили. Разумеется, нечто подобное возможно и в других латиноамериканских странах, где правят диктаторы-марионетки, проявляя не только жестокость, но и изобретательность, чтобы продлить непрочное свое господство. На Гаити или в Сальвадоре, например... Но все-таки Чили первой приходит на ум. Слишком многое на экране напоминает реальную обстановку в этой стране, задыхающейся под гнетом военной диктатуры. К тому же мы знаем первую игровую ленту С. Аларкона, созданную в содружестве с советским режиссером А. Косаревым, «Ночь над Чили» — волнующую картину, снятую «под документ», у которой немало общего с фильмом «Санта Эсперанса» и которую теперь можно рассматривать как первую часть дилогии о современном фашизме в его «чилийском варианте».

С начала чилийской трагедии минуло более семи лет. За это время антинародный режим Пиночета ни на йоту не изменил своей реакционной сущности, но тактические приемы подавления демократии и свободы ему пришлось изменить. Печально известный на весь мир Национальный стадион в Сантьяго-де-Чили, в дни переворота превращенный в гигантский застенок (вспомним, на этом стадионе происходили главные события «Ночи над Чили»), теперь используется по назначению. Пропагандистский аппарат хунты преподносит мировой общественности заведомую, явную ложь о жизни в стране. Официально объявлено, что в Чили почти не осталось политических заключенных. А многие сотни членов левых партий, профсоюзных активистов, представителей прогрессивной интеллигенции, арестованных после переворота по приказу хунты, числятся в списках «пропавших без вести». «Исчезнувшими узниками» называют их в Латинской Америке.

«Санта Эсперанса» приоткрывает плотную завесу секретности, за которой хунта Пиноче-

та вынуждена теперь прятать модернизированные атрибуты своей репрессивной системы.

Концлагеря с поэтическим названием «Санта Эсперанса» — «Святая надежда» — в Чили нет. Но ведь есть другие. Есть отработанная методика подавления «идеологических противников», как вполне корректно и грамотно называет заключенных лагеря комендант «Санта Эсперанса», тюремщик новейшей формации, которому претит «бессмысленная жестокость». В «Санта Эсперанса» не пытают и не расстреливают... без «крайней необходимости». Здесь лишают надежды. Здесь убивают волю человека, истребляют самый дух борьбы, с иезуитской методичностью ежедневно и ежечасно внушая узникам мысль о безнадежности их положения и обреченности любых попыток сопротивляться, изменить свою участь. Для этого «Санта Эсперанса» идеально подходит! Ведь даже колючая проволока и пулеметы на сторожевых вышках здесь не более чем формальные меры. Отсюда не убежишь. Отсюда до ближайшего населенного пункта — километров пятьсот по безжизненной пустыне. Никакой связи с внешним миром у заключенных нет и быть не может. Абсолютная изоляция, безвестность, безысходность... Пленники «Санта Эсперанса» выведены из борьбы и вычеркнуты из жизни. Пусть же усвоят это и смирятся — навсегда...

Со временем нам наверняка еще предстоит узнать многие новые подробности изуверской репрессивной практики чилийской диктатуры — информация, поступающая из Чили сегодня, и скудна, и зачастую недостоверна. Но многое известно уже сейчас, и эти сведения легли в основу замысла фильма, вписались в обстоятельства вымышленного сюжета. «Когда мы с писателем Владимиром Амлинским работали над сценарием «Санта Эсперанса», — рассказывает Себастьян Аларкон, — то широко использовали документы, книги, свидетельства очевидцев. Я не раз показывал сценарий товарищу Луису Корвалану, другим антифашистам, прошедшим сквозь ад лагерей в Чакабуко, Ритоке, Трес Аламос. Они вносили свои поправки, делали замечания, устранявшие наши промахи, неточности. Благодаря их рассказам мы смогли обогатить материал будущей картины, на первый взгляд, незначительными деталями, штрихами, которые впоследствии оказались единственно верными для раскрытия многих характеров и эпизодов...» [3].

...По ходу действия картины группе заключенных во главе с коммунистом Фелисиндо удается захватить лагерную радиостанцию и передать в эфир слова правды, сообщить на волю об этом затерянном в полупустыне, строго засекреченном «образцовом» застенке, назвать имена «исчезнувших узников». Многочисленной и хорошо вооруженной охране не составит особого труда расправиться с горсткой непокорных, однако лагерь теперь придется ликвидировать: его тайна раскрыта. Акт мужества, на который отважились герои «Санта Эсперанса», эмоционально перекликается с актом творчества: создателями картины «Санта Эсперанса», посвятившими ее «народам, борющимся против фашистских диктатур», двигало чувство интернациональной солидарности с жертвами тирании, ненависть к врагам свободы и святая надежда на успех справедливого дела, в которое они внесли вклад своей работой.

В последние годы происходит постепенное расширение жанрового диапазона советского политического фильма. Наряду с масштабными постановками, ориентированными на эпический охват явлений мирового исторического процесса, появляются ленты иной художественной структуры, решающие задачи не столь крупные, но по-своему значительные, раскрывающие важные закономерности современной политической жизни, представляющие значительный общественный интерес. К числу таких картин относится и «Санта Эсперанса» Себастьяна Аларкона.

В жанре остросюжетной психологической драмы решает тему антифашистской борьбы Григорий Чухрай в своем новом фильме «Жизнь прекрасна». Ведущим здесь становится мотив нравственного выбора, осознания своего гражданского долга обыкновенным че-

[3] «Лучше умереть стоя!» — «Правда Востока», 1980, 11 июля.

ловеком, первоначально далеким не только от участия в политической борьбе, но и от социальной стороны жизни вообще. Под воздействием внешне случайного стечения обстоятельств, в котором просматривается внутренняя логика, обусловленная самим общественно-политическим климатом в стране, где у власти находится военная диктатура, герой картины расстается с позицией стороннего наблюдателя, присоединяясь к организованному антифашистскому движению, обретает свое место в общей борьбе.

В фильме «Жизнь прекрасна» тема сопротивления ныне существующим фашистским формам угнетения присутствует в ее подчеркнуто личностном преломлении, этой картине, не претендующей на развернутый анализ глобальных политических проблем времени, принадлежит, тем не менее, с в о е особое место в ряду заметных произведений политического кинематографа последних лет. Кроме того, опыт Чухрая вновь наводит на мысль о еще далеко не полном на сегодняшний день использовании нашими кинематографистами жанровых и стилистических возможностей современного киноискусства для создания фильмов актуального общественно-политического звучания.

●

В беседе с корреспондентом «Искусства кино», опубликованной журналом несколько лет назад, известный режиссер-документалист Екатерина Вермишева, в творчестве которой международная проблематика занимает центральное место, высказала такое суждение: «Интерес к политическому кинематографу безусловен. Наши современники хотят ощущать свою сопричастность со всем окружающим миром, его борьбой, его потрясениями. Они хотят осмыслить духовный и политический опыт человечества. И мы обязаны удовлетворить их ожидания, должны дать им фильмы, содержащие в себе динамичный, подвижный образ современного мира» [4].

«...Образ современного мира» — сколь многое за этим стоит!.. И все же не сразу назовешь какую-либо проблему из числа ключевых для жизни современного человека или даже отдельное явление, существенным образом повлиявшее на ход мирового развития в послевоенные годы, которые, прямо или косвенно, не затронули бы в своих работах советские документалисты. При очевидной неравнозначности фильмов, позволяющих сделать такой вывод, необходимо признать, что круг тем, к которым они обращаются, освещая разнообразные аспекты сегодняшней международной жизни, достаточно широк и лишь относительно немногое остается за его очертаниями.

Анализ этих произведений, не всех, разумеется, но даже самых интересных и примечательных из них, относимых к принципиальным удачам наших кинематографистов, работающих в области документального политического фильма, потребовал бы специального исследования, гораздо более обширного по объему, чем данная статья. Поэтому остается ограничиться лишь напоминанием о некоторых из этих картин — в связи с общей характеристикой интересующего нас сейчас тематического ряда [5].

«Тихие американцы» — так назвали свой фильм-памфлет, разоблачающий преступную деятельность Центрального разведывательного управления США, режиссеры Екатерина Вермишева и Леонид Махнач, они же — авторы сценария ленты. Уникальные архивные киноматериалы, интервью, специально взятые у тех, кто располагает сенсационной информацией о методах «работы» ЦРУ, смонтированы в интересной, изобретательно выстроенной последовательности, отчетливой по мысли и стилистически цельной; окончательную завершенность придает картине точный и лаконичный комментарий Генриха Боровика.

Трудно сегодня найти страну, которую не «почтили» бы своим присутствием эти «тихие американцы». К моменту создания картины только в штате ЦРУ их было 18 тысяч! Точный бюджет разведывательного ведомства, по единодушным оценкам людей осведомленных,

[4] В е р м и ш е в а Е. Судьба человека, судьба мира... — «Искусство кино», 1976, № 4, с. 33.

[5] Обстоятельные рецензии на большую часть упоминаемых ниже фильмов читатель может найти в номерах журнала «Искусство кино» за 1976—1980 годы.

«Там, за семью горами». Режиссер А. Агабабов, «Арменфильм»

«Дерево Джамал». Режиссер Х. Нарлиев, «Туркменфильм»

«Ветреный остров». Режиссер В. Кяспер. «Таллинфильм»

исчисляемый миллиардами долларов, мало кому известен. Зато хорошо известно, на что тратятся эти колоссальные суммы. Свержение неугодных США правительств, «политическое устранение», иными словами, убийство «мешающих» Соединенным Штатам государственных и общественных деятелей, которых не удалось купить, поддержка контрреволюционных банд — кубинских «гусанос», «афганских повстанцев», — военный и экономический шпионаж, в широких масштабах осуществляемый в зарубежных странах, включая страны-союзницы США по НАТО, слежка, в нарушение конституционных гарантий, за гражданами своей страны, «радиовойна», ведущаяся днем и ночью через передатчики радиостанций «Свобода» и «Свободная Европа»... Перечень черных дел ЦРУ можно продолжать долго.

Однако авторы не ограничивают свою задачу подбором и публицистической оценкой данных, характеризующих ЦРУ изнутри — как чудовищный автономный организм с преступными функциями; всем содержанием своего фильма-расследования они убедительно доказывают, что Центральное разведывательное управление США, государственное учреждение, существующее в стране, официально провозгласившей «защиту свободы и справедливости» в качестве своей главной миссии в мире, закономерно порождено социально-политической системой Соединенных Штатов и необходимо им как инструмент агрессивной, империалистической политики.

Показательно, что в 70-е годы, в период оздоровления международного климата, в США предпринимались попытки ограничить практически неограниченные полномочия ЦРУ; сегодня введенные было ограничения перестают действовать: «тихие американцы» снова на коне, правительство Соединенных Штатов испытывает постоянную нужду в их услугах — и список их преступлений растет...

Ближневосточный кризис — один из самых затяжных и тяжелых за всю послевоенную историю международных отношений, ныне вступил в новую фазу обострения. Трагедия арабского народа Палестины, лишенного родины, началась более тридцати лет назад. Так называемый «мирный договор» между Израилем и Египтом, подписанный на основе кэмпдэвидского сговора под эгидой США, преследовавших при этом собственные интересы на Ближнем Востоке, в арабском мире единодушно расценили как прямое предательство дела арабов; главную ответственность за него несет египетский президент Садат.

«Мирный договор» не только не способствовал решению ближневосточного вопроса, но, напротив, еще больше осложнил и отодвинул на неопределенный срок его справедливое урегулирование. Фильм Ирины Свешниковой «Сговор» (авторы сценария М. Абелев, С. Лосев) наглядно раскрывает «механизм» кэмпдэвидского предательства и анализирует ситуацию, возникшую на Ближнем Востоке после Кэмп-Дэвида, бесславная трехлетняя годовщина которого отмечена недавно. Арабский мир отвечает на сговор империализма, международного сионизма и арабской реакции в Кэмп-Дэвиде своим решительным «нет» — эта основная мысль картины подтверждается в ней документально. Кадрами, снятыми на встрече лидеров арабских стран в Багдаде, где режим Садата был приговорен к политической и экономической изоляции. Интервью с политическими деятелями арабских государств, справедливо называющих «мирный договор» сепаратной сделкой. А далее идут кадры военного парада сил Организации освобождения Палестины, который принимает Ясир Арафат. Арабский народ Палестины продолжает свою справедливую борьбу; Советский Союз, страны социалистического содружества неизменно оказывают ему свою поддержку.

Фильм «Сговор» был закончен через год после того, как на экраны вышла картина Владимира Копалина «Палестинцы: право на жизнь» (сценарий О. Арцеулова, В. Копалина, Е. Евсеева), посвященная истории борьбы арабского народа Палестины за возвращение на родную землю. Лента подробно освещает различные этапы этой борьбы — от момента ее начала до создания фронта стойкости и противодействия арабских стран израильской агрессии и капитулянтскому курсу Садата. Хронологически «Сговор» продолжает фильм Копалина,

используя более поздний документальный материал. Ближневосточная проблема постоянно находится в поле зрения наших документалистов, оперативно реагирующих на события в «горячих точках» планеты.

На политической карте планеты этих «горячих точек» сегодня великое множество. Не проходит дня, чтобы из газетных сообщений, из передач радио, с телеэкрана не узнавали мы о новых и новых событиях и фактах, сдвигах и переменах, больших и малых, неприметных и значительных, из которых складывается необозримая, пестрая и противоречивая международная панорама. Высока ответственность документалиста, осмысляющего обстановку в нашем неспокойном, постоянно меняющемся мире: он осмысляет историю в момент ее творения. И за какую бы из многочисленных тем, в избытке предлагаемых здесь самой действительностью, ни брался режиссер или сценарист документального кино, от него неизменно требуются быстрота реакции, острая наблюдательность, умение ориентироваться в потоке самого разнообразного материала, творческая смелость и, наконец, позиция художника-гражданина, отстаивающего своим искусством высшие ценности человечества: мир, социальный прогресс, интернационализм, демократию и свободу.

Творческим, глубоко заинтересованным и подлинно гражданским подходом к избранной теме отмечены такие, к примеру, публицистические ленты, созданные за последние пять лет, как «ФРГ — урок немецкого» Анатолия Колошина, «Пекин — тревога человечества» Александра Медведкина, «Кто сеет ветер...» и «Кампучия: народ, который хотели убить» Екатерины Вермишевой, «Лаос: становление республики» Ирины Свешниковой, «Обвиняется апартеид!» Игоря Гелейна. Даже этот далеко не полный перечень вместе с ранее приведенными названиями дает представление о масштабах деятельности мастеров советского документального кино, занимающихся злободневными международными проблемами, о многотрудной, но необходимой работе людей, которые постоянно держат руку на «пульсе планеты».

●

Повышение активности в разработке современной политической темы, наблюдающееся в последние годы в нашем кино, привело в целом к положительным и обнадеживающим результатам. Однако многие проблемы на этом участке кинопроцесса, важность которых, с учетом идеологических и пропагандистских задач советской кинематографии, очевидна, еще ожидают своего решения.

Пожалуй, главное, чего недостает иным политическим фильмам, обращенным к реалиям современной международной жизни, — это умения видеть перспективу, решительности в прогнозировании ситуации на основании уже известных фактов, событий, которые обладают определенной завершенностью и в своих промежуточных итогах уже принадлежат истории.

Другим заметным недостатком ряда политических лент, документальных и игровых, следует считать неполноту анализа явлений и процессов современного мирового развития, их относительную изолированность на экране от всего социально-политического контекста времени, от обстановки на международной арене; отсутствие во многих относящихся к этому направлению фильмах ссылок на дополнительные факторы, которые могут и не проявлять себя явно в пределах избранной темы, но, по сути дела, оказали решающее влияние на исход политических конфликтов и коллизий, составляющих предмет исследования.

Так, в бесспорно удачной картине «Кентавры» есть лишь беглый намек (в фоновом эпизоде пролога) на внешние силы, которые действовали за кулисами переворота, на его истинных инициаторов и «режиссеров». Между тем ко времени начала работы над фильмом роль ЦРУ США и могущественных транснациональных корпораций, вроде американской компании ИТТ, в свержении правительства Народного единства была уже достаточно хорошо известна. С экрана же об этом почти ничего не сказано. И потому чилийская трагедия, начавшаяся в сентябре 1973 года отстранением от власти и физическим уничтожением главы суверенного латиноамериканского государства, не выглядит как результат про-

исков внешней по преимуществу реакции, не воспринимается как один из эпизодов империалистической экспансии, широко осуществляемой Соединенными Штатами в Латинской Америке. Событие, значение и последствия которого далеко выходят за национальные рамки, остается как бы замкнутым в самом себе. Замкнуто оно и во времени. Мы присутствуем при завершении определенной главы истории, но, основываясь на увиденном, трудно представить себе, какой будет следующая глава, какие формы может принять сопротивление диктатуре и где те силы, которым в дальнейшем предстоит развернуть борьбу.

В свете сказанного логично поставить вопрос о возможности создания «фильма-мечты», фильма-прогноза, не только обобщающего уроки политических поражений, подобных тому, которое потерпело правительство Народного единства Сальвадора Альенде, но и предугадывающего пути грядущих побед антиимпериалистического, демократического движения. Ведь мы знаем, что после фашистского переворота в Чили накал антиимпериалистической борьбы в Латинской Америке не ослабел, а, напротив, усилился. Триумф народной сандинистской революции в Никарагуа, события в Сальвадоре, сопротивление новому диктаторскому режиму в Боливии, успешные попытки правительств ряда латиноамериканских государств проводить самостоятельный политический курс на защиту национальных интересов вопреки диктату Вашингтона — вот тот живой и богатый материал действительности, опираясь на который можно было бы поставить не один фильм, привлекающий внимание зрителя к новым примечательным обстоятельствам политической борьбы на латиноамериканском континенте, не случайно именуемом «пылающим».

За истекшие пять лет в игровом кино появилось, пожалуй, не более десятка картин, осмысляющих актуальную международную проблематику или хотя бы связанных с важными явлениями международной жизни на уровне сюжета. Не берусь судить, много это или мало. Не в том, наверное, суть, чтобы подобных фильмов было двадцать или тридцать. Однако не вызывает сомнений, что они могли бы отличаться гораздо большим разнообразием, жанровым и «географическим».

Известно, к примеру, какие неожиданные, самобытные формы приобретает сегодня национально-освободительное движение в африканских странах. В молодых независимых государствах Африки совершаются прогрессивные социальные сдвиги огромной исторической важности: формируется национальный рабочий класс вчерашних колоний, на арену активной политической жизни выходят народы и целые регионы, в недавнем прошлом не имевшие вообще никакого влияния на мировую политику. Анализ таких явлений, их динамики и неизбежно сопутствующих им противоречий, выявление их отличительных черт и перспективы — всем этим наше документальное кино занимается, а вот для игрового кинематографа они пока — «тэрра инкогнита». Более десяти лет назад Алексей Спешнев снял фильм «Черное солнце» (в образе его главного героя Мусомбе угадывались черты сходства с Патрисом Лумумбой, прогрессивным африканским политическим деятелем, павшим от рук пособников международной реакции) — о трудностях, с которыми сталкиваются освободившиеся народы Африки в стремлении добиться подлинной самостоятельности. Картина предупреждала об опасности неоколониалистского натиска со стороны бывших метрополий, не оставивших корыстных притязаний в отношении своих бывших колоний и не останавливающихся ни перед чем, включая прямое вмешательство во внутренние дела молодых национальных государств континента, желая хотя бы частично вернуть утраченные позиции. Жаль, что этот заслуживающий внимания опыт не получил продолжения.

Фильм «Черное солнце», хотя ему и не хватало настоящей художественной убедительности, был примечателен еще и тем, что в нем ощущался международный резонанс, вызванный в начале 60-х годов событиями в Конго (Заир) и драматической судьбой Патриса Лумумбы. Эпизоды, связанные с деятельностью Организации Объединенных Наций, фигура Джона Барта, советника ООН (его отдален-

ным прототипом стал Генеральный секретарь организации Даг Хаммершельд, погибший в Африке при невыясненных обстоятельствах), взаимоотношения Барта и премьера Мусомбе, главного действующего лица картины, имеют касательство к высшим сферам мировой политики, где международные противоречия предельно сконцентрированы и их острота, несмотря на флер дипломатического протокола, предстает в обнаженном виде. Понятно, с какими трудностями и «подводными рифами» может встретиться кинематографист, решившись проникнуть туда, где формируется «большая политика», но это не значит, наверное, что от подобных попыток следует отказаться заранее.

Что же касается жанрового спектра политического фильма, то здесь, как показывает практика мирового кино, почти нет ограничений. «Политический детектив», к примеру, имеет не меньше прав на существование, чем драма, сатира, памфлет на материале международной жизни. Наш кинематограф недостаточно этим пользуется, чаще всего отдавая предпочтение апробированному жанру «политической драмы», если речь идет об игровой постановке, или публицистическому свидетельству, репортажу — в документалистике. Даже в таком жанре, как памфлет, адекватном многим международным темам, мастера нашего кино выступают редко, исключая Александра Медведкина, автора ряда ярких политических памфлетов, созданных на документальном материале.

В центре игрового политического фильма находится, как правило, герой, выступающий на стороне прогрессивных сил, носитель передовой идеи. Иногда — коллективный герой, группа участников революционного, демократического, антифашистского движения. Другая сторона конфликта представлена зачастую фигурами чисто номинальными, невыразительными, плоскими, несущими лишь функциональную нагрузку. Но уж коль скоро фильм посвящен определенному аспекту политической борьбы и по ходу его сталкиваются непримиримые идейные противники, драматизм и реальные трудности этой борьбы преуменьшать не стоит. «Лицо» врага должно выглядеть на экране не менее достоверно, чем образы людей, на стороне которых историческая правда, симпатии и сочувствие авторов произведения.

Наконец, представляется немаловажным и такой, казалось бы, второстепенный момент: в титрах большинства упомянутых картин стоит название одной из двух студий — «Мосфильм» или ЦСДФ. Остальные студии страны участвуют в создании политических фильмов редко или не делают этого вообще. Но ведь художественный и публицистический анализ международных проблем — общая задача советской кинематографии, и перед киноискусством союзных республик стоят в этом плане свои специфические задачи. В частности, кинематографисты Средней Азии, думается, должны были бы внести гораздо больший вклад в расширение политической тематики нашего кино, обратившись к новой ситуации, которая складывается после победы демократических, антифеодальных революций в странах с мусульманской религией.

Освоение новых тематических пластов, более углубленная и разносторонняя разработка тем международной жизни, которые наше кино затрагивает лишь время от времени,— важнейшие резервы повышения активности и остроты политического кинематографа. Еще слишком мало внимания уделяет экран людям, от работы которых зависит практическое осуществление принципов советской внешней политики, реализация конкретных программ межгосударственного сотрудничества в политической и экономической областях, в сфере культуры и научного обмена. Живая практика международных отношений могла бы подсказать кинематографистам огромное количество тем и сюжетов, явиться основой для создания картин, в которых характер советского человека, патриота и интернационалиста, раскрывался бы с особой отчетливостью и достоверностью в ситуациях исключительных, напряженных, отражающих непримиримую борьбу сил мира и прогресса против милитаризма и империалистической реакции на мировой арене. Но такие картины появляются, к со-

жалению, крайне редко. «Право первой подписи» Владимира Чеботарева, «...И другие официальные лица» Семена Арановича — вот, пожалуй, и весь «список» фильмов последних лет, в которых была предпринята попытка коснуться некоторых сторон сложной и разнообразной деятельности наших дипломатических и торговых представителей, показать, как и во имя ч е г о они трудятся сегодня.

И не только сегодня. История советской дипломатии богата свершениями и фактами, значение которых не ограничено узкими временными пределами. Насколько плодотворным может быть обращение к ним, видно на примере картины «Доверие», поставленной на «Ленфильме» в сотрудничестве с «Феннада-фильм» (Финляндия) режиссерами В. Трегубовичем и Э. Лайне (сценарий М. Шатрова, В. Логинова). «Доверие» — фильм на исторический сюжет, возвращающий нас к событиям конца 1917 года, связанным с признанием молодой Советской Россией государственной независимости Финляндии, — кинопроизведение исключительно актуальное. Верные правде истории, создатели картины, не увлекаясь излишне реконструкцией исторических подробностей, воспроизводят во всей полноте драматический эпизод прошлого, сложный и противоречивый; они раскрывают содержание долговременных позитивных факторов советской внешней политики, бескомпромиссную борьбу Владимира Ильича Ленина, последовательно отстаивающего в острых спорах со своими оппонентами марксистскую точку зрения по национальному вопросу. Экран не замалчивает трудностей этой борьбы и победы, одержанной Лениным и его единомышленниками, победы, заложившей прочные основы отношений добрососедства и сотрудничества между Советским Союзом и Финляндией, получивших дальнейшее углубление в наши дни.

Обострение политического и идеологического противоборства в мире настоятельно требует от кинематографистов — авторов фильмов, затрагивающих проблемы, от решения которых зависят нынешние судьбы стран и народов, перспективный ход современного исторического развития, — непрерывного творческого поиска, полного использования всех еще не реализованных в этой области возможностей: тематических, жанровых, стилевых. Активность этого поиска нарастает и дает хорошие результаты.

Появляются, например, картины, в которых тревоги и надежды нашего бурного времени, сущностные черты мирового исторического развития и судьбы народов преломляются отраженно, в локальных, частных коллизиях. Жанровые характеристики таких произведений тяготеют к остросюжетной драме с элементами психологического фильма («Санта Эсперанса», «Жизнь прекрасна»). Еще более характерна в этом смысле вторая работа в игровом кино молодого режиссера Павла Чухрая — «Люди в океане» [6].

Название фильма перекликается не только с обстоятельствами сюжета, по ходу которого советские пограничники с дальней заставы на острове в Японском море спасают китайских рыбаков, застигнутых штормом. «Люди в океане» — это «читается» и как метафора человечества перед лицом угрозы ракетно-ядерной катастрофы, нависшей над миром. Предотвратить ее можно лишь общими усилиями стран и народов, проявив мудрость и сдержанность, стремление к взаимопониманию, чувство особой ответственности за жизнь нынешних и грядущих поколений. Внутренним рефреном звучит в фильме эта мысль — и «происшествие местного значения», составляющее его фабулу, наполняется обобщающим смыслом, заставляя глубже задуматься над событиями и фактами, оставленными «за кадром», но ни на секунду не упускаемыми из виду авторами.

...Едва оправившись от пережитого, рыбаки обращаются к пограничникам с дикой и невыполнимой просьбой не отправлять их на Большую землю, откуда по официальным каналам они должны вернуться в КНР. Они предпочитают попасть на родину «тихо», чтобы никто не узнал об их пребывании на советской территории. Сперва просьбы звучат

---

[6] Интервью с режиссером П. Чухраем и рецензию на фильм «Люди в океане» см.: «Искусство кино», 1980, № 7, 11.

робко, потом все настойчивее, покуда не принимают форму настоящего ультиматума: «Или сделаете, как мы просим, или мы скажем дома, что вы взяли нас в плен, а шхуну потопили!» Угрозой грязной провокации расплачиваются спасенные со своими спасителями.

Однако на фоне настроений в нынешней КНР поведение рыбаков вполне объяснимо. Вот уже два с лишним десятилетия подряд в Китае планомерно и цинично насаждается ненависть к нашей стране, ко всему советскому. Ясно, ч е г о опасаются рыбаки. Ведь они, согласно распространенной в КНР фразеологии, приняли «помощь врага», за что их дома могут счесть «предателями», подвергнув репрессиям. Другое удивительно, независимо от любых логических объяснений. Как могли деятели, именующие себя коммунистами, дойти до таких крайних пределов политического авантюризма и морального падения, чтобы настолько запугать и оболванить свой народ, вытравляя в людях и память о фактах истории, и элементарные понятия о чести и совести!

О неисчислимых бедах, которые принес китайскому народу антисоциалистический маоистский курс, об истерии антисоветизма в КНР, о лицемерии нынешнего пекинского руководства, предавшего интересы своей страны и мирового революционного движения, с гневом и тревогой рассказывал в своих документальных фильмах-памфлетах «Ночь над Китаем», «Письмо китайскому другу», «Правда и неправда», «Осторожно, маоизм», «Пекин — тревога человечества» Александр Медведкин.

Картина П. Чухрая первой в нашем игровом кино касается этих сложных и больных проблем. Чувство такта, точная мера художественной правды, присущие фильму, позволили авторам, ничего не упрощая и не сглаживая, показать на экране трагедию обманутого народа, выдержку и подлинное благородство советских людей, в трудных обстоятельствах сохраняющих верность своему человеческому и интернациональному долгу.

В Отчетном докладе ЦК КПСС XXV съезду партии подчеркивалось: «Положительные сдвиги в мировой политике, разрядка создают благоприятные возможности для широкого распространения идей социализма». Актуальность этого положения сохраняется и сегодня. Однако в нынешней сложной международной обстановке, когда в результате действий реакционных империалистических кругов США и некоторых западноевропейских стран в мире подняли голову силы, враждебные делу мира и сотрудничества народов, на путях распространения нашей правды, нашей передовой идеологии возникают дополнительные препятствия. Тем более продуманной, настойчивой и углубленной должна стать работа всех наших идеологических отрядов. Тем активнее и шире необходимо вести разработку актуальной международной проблематики на экране, создавая значительные произведения киноискусства, призванные запечатлеть поступь времени, ведущие «от наших дней к грядущим нить...»

Е. Левин

Время и жанр

К проблеме типологии жанров советского кино второй половины 70-х годов

Советское кино второй половины 70-х годов — явление необычайно богатое, многообразное, развивавшееся динамично и целеустремленно. Эти на редкость насыщенные годы несомненно войдут в историю нашего многонационального кинематографа как период напряженных и неустанных творческих поисков, вдохновлявшихся пафосом коммунистического строительства. Киноискусство стремилось как можно полнее, глубже и ярче отобразить героическое содержание времени, чтобы нарисовать, говоря словами Александра Петровича Довженко, коллективный экранный портрет народа-созидателя.

В тех тематических разделах советского искусства в целом и кинематографа в част-

ности, которые выделил и исчерпывающе полно, ярко охарактеризовал Л. И. Брежнев в Отчетном докладе ЦК КПСС XXV съезду партии, шли интенсивные процессы качественных изменений. Обогащался и углублялся социально-политический опыт советских кинематографистов, расширялся фронт новаторства, укреплялись связи экрана с жизнью и с массовой аудиторией.

Разумеется, это движение не было легким, гладким, безболезненным, оно, как всякое живое общественное явление, знало свои трудности и противоречия. Наряду с подлинно новаторскими, снискавшими широкую и прочную популярность произведениями в те годы вышло немало средних и плохих лент, бессодержательных, бесконфликтных и аморфных, подвергшихся справедливой критике и отвергнутых зрителями. Определенные трудности испытывали и некоторые мастера, те, чей творческий путь был отмечен и бесспорными достижениями, и спадами. Молодежь, широким потоком в те же годы влившаяся в наше кино, не всегда начинала самостоятельно, свежо, смело — среди фильмов-дебютов мы видели немало посредственных, вялых, неоригинальных работ. Одним словом, было бы антиисторично выделять из кинопроцесса истекшего пятилетия только открытия и свершения и не принимать во внимание слабые стороны, равно как и нерешенные проблемы творческого и производственного характера. Однако, несмотря на все недостатки, в целом наше киноискусство в 70-е годы переживало явный подъем, выходило на новые качественные рубежи, воодушевленное решениями XXIV и XXV съездов, грандиозными планами коммунистического строительства, питаемое трудовым энтузиазмом, энергией и инициативой народных масс. Советское многонациональное кино стало не только тематически богаче, но и разнообразнее в стилевом и жанровом отношениях.

В 70-е годы, что уже не раз отмечалось критикой, наш экран переживал еще и подлинный «жанровый взрыв», поначалу показавшийся неожиданным. Но вскоре выяснилось, что он был подготовлен предыдущим развитием, начиная со второй половины 50-х годов, а жанровое многообразие советского кино было глубоко и проницательно осмыслено нашей партией как выражение общей закономерности социалистического искусства в целом.

Выступая в 1968 году на Всесоюзном съезде учителей, Л. И. Брежнев указал на эту закономерность, подчеркнув: «В художественном творчестве неизбежно многообразие стилей, приемов, жанров. Мы выступаем против попыток нивелировать индивидуальные особенности художников. Партия и народ желают только одного: чтобы художественные произведения отражали правду жизни, раскрывали величие героического подвига советского народа, воспитывали всех людей в духе высоких идеалов коммунизма и помогали им осуществлять эти идеалы» [1].

Жанровое многообразие советского кино второй половины 70-х годов убедительным образом подтвердило эту глубокую и необычайно важную и для искусства, и для эстетики мысль Л. И. Брежнева. То, что мы назвали «жанровым взрывом», явилось выражением более глубокого понимания действительности, более серьезного анализа современности и истории, свидетельством возросшего уровня общественного и художественного сознания советских кинематографистов.

Пятилетие между XXV и XXVI съездами партии отмечено событиями всемирно-исторического масштаба и значения. Прежде всего, это всестороннее укрепление общенародного государства, сближение его классов и социальных групп, развитие и совершенствование социалистической демократии, усиление руководящей роли КПСС в жизни нашего общества, определяющее значение теоретической мысли партии в освещении путей и способов построения коммунистического общества как непосредственной задачи современности, возросший уровень зрелости советского народа — новой исторической общности людей. И на этой основе — небывало быстрый рост нашей культуры, социалистической по содержанию, по главному направлению своего развития,

[1] Брежнев Л. И. Ленинским курсом, т. 2. М., 1970, с. 234.

многообразной по своим национальным формам и интернационалистской по своему духу и характеру [2], расцвет в ее составе национальных культур, расширение социального диапазона искусства. Созидание материально-технической базы коммунизма, ставшее практическим делом всех и каждого, вошло в сознание миллионов как сфера, в которой с наибольшей полнотой может реализовать себя личность, обогащающая в процессе самореализации общенародный коллектив. Научно-технический прогресс в нашей стране наполнился гуманистическим содержанием, а духовная жизнь людей оказалась еще прочнее связанной с трудовой повседневностью. Изменения в социальной структуре общества и в духовной структуре личности в эпоху научно-технической революции были теоретически осмыслены и обобщены в партийных документах, в решениях Пленумов ЦК КПСС, в трудах Л. И. Брежнева, в опирающихся на них исследованиях советских обществоведов.

В Отчетном докладе XXV съезду партии Л. И. Брежнев говорил: «Мы, коммунисты, исходим из того, что только в условиях социализма научно-техническая революция обретает верное, отвечающее интересам человека и общества направление. В свою очередь, только на основе ускоренного развития науки и техники могут быть решены конечные задачи революции социальной — построено коммунистическое общество» [3].

Интересы человека и общества... Никогда они еще не находились в столь тесном единстве, никогда оно не было так глубоко осознано народом как важнейшая закономерность развития социалистического государства и как доминанта биографии каждого гражданина нашей страны. По словам Маркса, общество есть сам человек в его общественных отношениях [4]. Эта истина становится все более важным фактором сознания миллионов в ходе их практической творческой деятельности. «Общественная история людей,— писал Маркс,— есть всегда лишь история их индивидуального развития, сознают ли они это, или нет» [5]. Всю историю нашей страны можно описать как революционный процесс познания народом — строителем нового общества — своей сущности и своей миссии в общечеловеческой истории, в которой лишь эпоха социализма дает возможность сочетать индивидуальный рост личности с прогрессом общенародного целого. Об этом не раз говорил и писал В. И. Ленин, подчеркивая гуманистический и творческий характер коммунистического строительства, целью которого является человек, его всестороннее развитие. Л. И. Брежнев в своих работах отмечал, что в 70-е годы в нашей стране общественные интересы приобретают все более непосредственный личностный смысл, а личностный фактор играет все более активную роль в коммунистическом строительстве.

Под прямым воздействием теоретических трудов лидера нашей партии эту важнейшую особенность времени общественные науки стали изучать комплексно.

«Своевременность и оптимальность перехода от старого к новому, эффективная, всесторонняя и полная реализация возможностей и преимуществ развитого социализма в огромной степени зависят от соотношения объективного и субъективного, от всемерной активизации субъективных факторов общественного развития в условиях зрелого социализма. Рост инициативы и творчества народных масс, активности и самодеятельности трудящихся, каждого советского человека, повышение созидательной роли трудовых коллективов, активизация деятельности всех общественных, политических институтов, особенно Советов народных депутатов всех звеньев, а также профсоюзных, комсомольских организаций, народного контроля и так далее, усиление воздействующего влияния науки, научных обоснований и разработок, совершенствование методов и механизма хозяйствования и управления, неуклонное возрастание руководящей роли

[2] См.: Брежнев Л. И. О пятидесятилетии Союза Советских Социалистических Республик. М., 1973, с. 21.

[3] Брежнев Л. И. Ленинским курсом, т. 5. М., 1976, с. 501.

[4] См.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 46, ч. 2, с. 222.

[5] Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 27, с. 402—403.

Коммунистической партии — вот главные, но далеко не все направления и инструменты активизации, повышения роли субъективного фактора в совершенствовании развитого социализма»[6].

Неисчерпаемо богатую и многообразную реальность второй половины 70-х годов правдиво отобразило киноискусство, само будучи объективным фактором общественного развития. Генеральному направлению коммунистического строительства следовал наш экран, воспроизводя многозначность времени все глубже, во все более богатых и сложных художественных формах, в разнообразии стилей и жанров, тематических направлений. Стилевое и жанровое многообразие оказалось, как прозорливо указал Л. И. Брежнев, именно неизбежным в ходе всестороннего эстетического познания действительности. Жанровое богатство нашего кино было процессом и результатом активизации внутренних возможностей и ресурсов социалистического реализма, выявлением новых его потенций — под прямым воздействием ленинской культурной политики Коммунистической партии, в полном согласии с требованиями самой жизни. Эволюция каждого жанра в конечном счете обусловлена — сложно, опосредованно — общественно-культурным развитием, в котором эстетические потребности принимают форму конкретных идейно-художественных задач, ждущих в искусстве коллективного осознания и решения совокупными усилиями многих художников.

Цель нашей статьи — рассмотреть в порядке постановки вопроса роль эпической традиции в сложных процессах жанрообразования в советском кино второй половины 70-х годов, и поставить, в связи с этой традицией, вопрос о типологии киножанров этого периода. Жанровое многообразие, как мы знаем, явление не количественное, а качественное, и не суммативное, а системное. В искусстве любого исторически определенного периода жанры всегда образуют внутреннее единство, систему, и лишь в ней они могут быть поняты и изучены — не изолированно, а во взаимодействии. Такое изучение связано с установлением общих закономерностей жанрового развития. Они, по-своему проявляясь в различных жанровых группах, в то же время перераспределяют жанры, выстраивая из них типологические ряды по признакам сходства, подобия и родства, что позволяет обнаружить содержательную близость фильмов разных жанров. Эта сверхжанровая близость оказывается выражением более общих закономерностей развития киноискусства, которые сочетают эволюцию жанров с качественными изменениями других художественных структур фильма — стиля, композиции, монтажа, фабулы, сюжета, характера. Таким образом, историко-типологический анализ жанровых преобразований может пролить свет на внутренние общественно-эстетические механизмы кинопроцесса в целом.

Наше киноискусство второй половины минувшего десятилетия можно во многих отношениях рассматривать как итоговое и одновременно как открывающее качественно новый период его поступательного развития. Если же обозреть жанровую ситуацию этого насыщенного творческими поисками пятилетия, то первой бросится в глаза как раз тенденция, которую мы определили выше как тенденцию к эпизации. Она выражается и прямо, и опосредованно и является, на наш взгляд, одной из самых существенных характеристик нашего экрана последнего времени

Прямо и непосредственно тенденция к эпизации выразилась, хотя и с неодинаковым результатом, в фильмах «Вкус хлеба» А. Сахарова, «Легенда о Тиле» А. Алова и В. Наумова, «Дума о Ковпаке» Т. Левчука. Для них ключевым стал художественный опыт «Освобождения» Ю. Озерова, продолженный, не без потерь и самоповторов, в его же «Солдатах свободы». Рассмотрим это явление подробнее.

Эпос, как известно, жанр сложный. В нем принципиально важна внутренняя эстетическая установка не на сказку, а на достоверный сказ о реальных событиях, превратившихся в легенду. Так снимается в эпосе проти-

---

[6] Семенов В. С. Учение о развитом социализме и его перерастании в коммунизм. — «Вопросы философии», 1980, № 7, с. 3.

воречие между давним, но реальным событием (прасобытием!) и художественной формой сказания о нем. Сказ стал преданием, но остался былью и сохраняет существенные художественные признаки свидетельства «очевидца». Отсюда — диалектика эпического жанра. Он вместе поэтическая хроника давних времен и легенда более позднего времени. У эпоса своя историческая достоверность и своя мера художественной условности.

Гомер подробнейше описывает снаряжение, оружие, походный быт ахейцев, останавливает действие, чтобы рассказать про щит и копье Ахилла. Откуда он это знает, не будучи очевидцем событий? К тому же Гомер подчеркивает свою (и слушателей) отдаленность от времен древней Трои. Но он говорит со слов Музы — богиня глаголет его устами: «Гнев, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына, который...», «Муза, скажи мне о том многоопытном муже, который...» Эпос — это свидетельство очевидца (Музы), ставшее достоверным преданием. Без условно-исторической (поэтической) достоверности повествование протекало бы в абстрактном пространстве и в абстрактном времени и утратило бы всякое живое содержание. Подробности быта и среды поэтически неопровержимо документируют, удостоверяют события эпического сказания и снимают дистанцию между временем действия и временем сказа. (Вопрос о подлинной археологической точности эпоса древних лежит в иной плоскости. Многие его подробности, с точки зрения археологии, могут быть фантастичны. Но в художественном мире эпоса они обладают поэтической непреложностью.) Образная система эпоса без бытовой среды невозможна, но и не сводится к ней. Из нее вырастает монументализация характеров и конфликтов, типологизация ситуаций, метафоризация событий. В эпосе сложная мера условности: от «документализма» в изображении конкретно-исторического времени (разумеется, поэтически преображенного) до символизации в отображении всемирно-исторического содержания эпохи. Здесь встречаются и переходят друг в друга хроника и история, календарь и вечность, быт и бытие. Повествование строится на достоверном рассказе как бы очевидца и на сказе, рожденном народной памятью. Ранний эпос не знает психологического анализа и не раскрывает динамику противоречий внутреннего мира персонажей.

Эти и многие другие родовые признаки эпоса сохраняют значение классического канона. Но в реальном движении искусства содержательный канон содержательно же расщепляется и преобразуется в богато разветвленную эпическую идейно-художественную традицию. Ею питается и современный эпос. В отличие от классического, он изображает прошлое как незавершенное и незамкнутое, сопряженное с настоящим социально-этически, а иногда и хронологически. Об исторической точности «Освобождения» не раз писали[7]. Отмечались и специфические формы психологического анализа в этом фильме, и новаторство в создании героико-монументального образа времени, сложившегося в народном сознании. «Вкус хлеба» — поучительный опыт сочетания этих новаторских черт киноэпоса и социально-психологической драмы в период, отмеченный обостренным переживанием исторической наполненности трудовой повседневности.

Эпическое повествование не может сегодня обойтись без психологического анализа, которому нужно найти соответствующие жанровые формы. Возникает содержательное противоречие между двумя одинаково важными эстетическими требованиями — монументализации героев и их психологизации. Опыт разрешения этого противоречия в фильме А. Сахарова весьма плодотворен.

«Вкус хлеба» по материалу — это фильм об освоении целины, и его внутренняя проблематика органически связана со значительным расширением социального горизонта, с тем, что мы называли в прошедшее пятилетие и называем сейчас возросшим уровнем исторического сознания народа, с новым осмыслением личной ответственности за общее дело и с поисками форм максимального участия в этом деле. Многожанровость буквально врывается

---

[7] См., например. Громов Е. Жанр и творческое многообразие советского киноискусства. — В кн.: «Жанры кино». М., 1979.

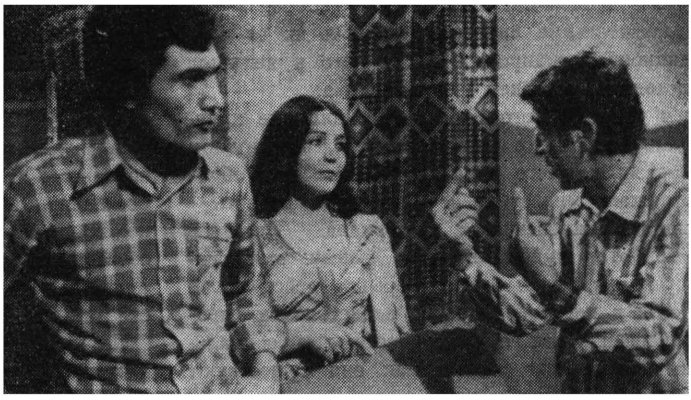
во «Вкус хлеба». Целина здесь — не только конкретное географическое пространство, но и пространство эпоса, исходно необходимое для свершения героических деяний. Громадный масштаб реальных событий — не только документальный факт, но и образ жизни всей страны. Персонажи фильма — вполне конкретные люди и вместе герои легенды, созданные народным поэтическим воображением и хранимые народной памятью. Центральные действующие лица картины — образы собирательные. В них нет монументальности — ее заменяет огромное напряжение духовных сил, которыми располагает каждый из них и которые выявляются в их грандиозных по размаху и значению свершениях. Сама история здесь монументальна, сама хроника эпична. Но драматургия использует это бесценное качество материала слишком осторожно. Действие сосредоточено вокруг нескольких действительно важных конкретных проблем сельского хозяйства, совхозного строительства и экономики: умозрительно они, эти проблемы, соотнесены с жизнью страны, об этом немало говорится в картине, однако иногда герои словно уменьшаются в масштабах и переходят в другой фильм, который вот-вот будет исчерпан решением данной конкретной задачи. Эпическое дыхание «Вкуса хлеба» местами прерывается, «сказитель» вдруг переходит на бытовую скороговорку или читает информацию о новостях дня. Информацию существенную, но все же это лишь сообщение о событиях, а не образ событий. Очень трудно, оказывается, развивать действие фильма так, чтобы хроникальная основа эпического повествования не становилась его единственным содержанием. Жанровые принципы «производственного фильма» (на совхозном материале), психологической драмы и отчасти мелодрамы еще не слиты воедино, они как бы ищут пути друг к другу, но пока еще могут существовать и порознь, а без некоторых из них картина как будто и вообще могла бы обойтись.

Внутренний художественный образ фильма — образ неисчерпаемой энергии всенародного коллектива, которому по плечу, по характеру и по нраву самые грандиозные исторические задачи — требовал воплощения в полижанровом повествовании, в котором документальность событий сочеталась бы с их типологизацией, но без остранения бытово достоверной конкретной повседневности, а историческая точность в разработке характеров действующих лиц — с их типизацией, позволяющей, однако, узнать в героях легенды наших современников. Иными словами, мы, свидетели и участники превращения реальных и близких событий в легендарные, должны были увидеть на экране художественное превращение хроники в легенду — рождение современного киноэпоса, синтезирующего противоположные жанровые тенденции на уровне современного эпического сознания и эпического мировосприятия. Синтез этот в данном случае принципиально возможен, очевидно, потому, что в самой действительности хроника целинной революции была формой существования ее истинно исторического, легендарного содержания. Задача, которую ставили перед собой авторы «Вкуса хлеба», следовательно, не надуманная, а вытекающая из свойств самого исторического материала, но, конечно, чрезвычайно трудная.

Стремясь к полижанризму, фильм движется между двух жанровых крайностей, стараясь избежать излишней монументализации, которая привела бы к антипсихологизму, к статуарности, и чрезмерного бытовизма, который привел бы к обмелению «эпического раздолья» (термин Л. Пинского).

Полижанризм — внутренняя динамическая дистанция, разводящая, объединяющая и соподчиняющая различные жанровые принципы внутри произведения — явление, как известно, не новое. Его образцы дает нам искусство различных эпох, но современному кинематографу наиболее близок полижанризм классической литературы XIX и XX веков, в особенности опыт Толстого, Достоевского и Томаса Манна.

Полифонический строй их романов включает в себя выразительные средства разных жанров, причем эти средства в новой художественной системе оказываются жанрово многозначными, в них пересекаются различные жан-



«Я пришла навсегда». Режиссер К. Оразсахатов, «Туркменфильм»

«Лесные фиалки». Режиссер К. Кийск, «Таллинфильм»

«Чертенок». Режиссер Х. Мурдмаа, «Таллинфильм»

ровые тенденции, качественно преобразовывая выразительные средства, отрывая их от традиционных жанровых форм,— что и является исходным условием полижанризма.

У Достоевского различные жанровые принципы связаны в самом замысле, в исходном образе будущего романа, ибо замысел и образ отражают многообразие — многожанровость — самого жизненного материала. Писатель выработал художественную форму, выявляющую мучительные противоречия действительности и воспроизводящую единство этих противоречий, как они переплетены в социальных корнях истории и как они существуют в быту, в сознании, в характерах. Жанры не соседствуют, а драматически борются и не могут существовать иначе, как только отрицая и этим освещая, утверждая и обогащая друг друга. Полижанризм Достоевского есть новый тип художественной условности — условности авторского повествования: например, в «Преступлении и наказании» трагедия, мелодрама, полицейский роман различимы лишь историко-генетически, но не художественно. Ибо образуют синтез, в котором трагическое ощутимо лишь как изнанка мелодрамы — и наоборот, полицейский роман дан всерьез и тут же опровергается романом философским, хроника духа страдальчески чувствует себя в одежках уголовной хроники, а всемирно-историческая проблематика непременно должна мучительно корчиться в тисках немыслимого быта чердачной каморки[8]. Духовные поиски необычайной напряженности и всечеловеческого масштаба документированы хроникой повседневности, но не только документированы: эта хроника определяет конкретно-историческую форму духовной жизни и внутреннего мира персонажей Достоевского. Короче говоря, полижанризм романов великого писателя — художественная форма неразъединимых и неразрешимых противоречий их центральных конфликтов.

Вероятно, такова и вообще природа полижанризма в искусстве. «Вкус хлеба» заставляет об этом думать очень серьезно. Его опыт нам сегодня необходим: сделан серьезный шаг к адекватной художественной форме, схватывающей всю полноту диалектических противоречий нашей отечественной истории. Но жанровая целостность пока не достигнута. И это возвращает нас к замыслу фильма и к его исходному художественному образу. Вероятно, все наличные в фильме и не слившиеся воедино жанровые принципы должны были быть составными частями первоначального режиссерского видения материала, частями взаимосвязанными и порознь не существующими.

На этом уровне ближе всего к цельности характер Сечкина. Это новый герой нового киноэпоса. Ибо эпична по масштабу его внутренняя энергия: она неисчерпаема и неукротима. Ей соответствует и масштаб его сознания, широта мышления и мужество. Характер Сечкина завершен и вместе свободен от статики, он дан в сопоставлении с эпическим пространством революции на целине и определяет ее нравственное, духовное содержание. Эпическая традиция нашла в Сечкине новаторское продолжение, и мы бы не удивились, если бы он появился в другом фильме и еще в одном, и еще во многих — именно как Сечкин, один из реальных героев-целинников. А это неотъемлемое качество эпического героя: его жизнеописание не укладывается в одно произведение, их всегда несколько; эпос — это своеобразный сериал, иначе герою негде было бы развернуться. Вот и Сечкин во «Вкусе хлеба» обладает таким избытком энергии, что мыслится действующим лицом множества других возможных фильмов. Внутренний масштаб его личности соответствует масштабу исторических событий (нужно ли говорить о том, как велика в этом заслуга актера Сергея Шакурова?).

Подлинно эпическим персонажем является и Ковпак в блестящем исполнении К. Степанкова. В фильме Т. Левчука «Дума о Ковпаке» немало просчетов, но главное удалось: создан характер народного героя, документально точный и вошедший в легенду, ставший легендой. Здесь новое качество современного киноэпоса — в эпическом раздолье характера. Правда, фильм строится по драматургическим законам «партизанской пове-

[8] См.: Гроссман Л. Достоевский. М., 1962, с. 345 и сл.

сти», но все же в нем есть внутренний эпический масштаб широкого народного движения. Характер Ковпака реализует этот масштаб, сопоставлен с ним. В Ковпаке, как и в Сечкине,— неисчерпаемость народной энергии, мощь первозданной жизненной стихии. И если Сечкин «заставил вспомнить таких героев, как Губанов, Трубников, Потапов»[9], то Ковпак становится в один ряд с фольклорными персонажами, с былинными героями.

В «Легенде о Тиле» отразилась настоятельная потребность сегодняшнего искусства, которое ищет художественные формы для воплощения сложных процессов социализации индивидуальной судьбы. А. Алов и В. Наумов стремились непосредственно дать на экране конкретно-историческое содержание времени как содержание легендарное и превратить легенду в зрелище, сделать ее игровой. Это очень трудная задача — найти меру условности киноповествования, чтобы оно не превратилось ни в костюмный фильм, ни в спектакль масок. Полностью избежать этих опасностей режиссерам не удалось. Верно ощутив реальную эстетическую потребность экранного воплощения эпического мира легенды, они немалое внимание уделили зрелищной стороне, цветовым решениям, ассоциациям с живописью, и это местами охладило пафос первоисточника, утяжелило фильм. Легенда — это жанр сказа, а не рассказа, и режиссеры это понимали. В целом фильм и строится как сказ, но, выдержав соответствующую ему меру условности режиссеры победили не везде: иногда картина начинает рассказывать, повествование теряет эпическое дыхание и особую поэтическую освещенность легенды и напоминает то исторический костюмный фильм, то театрализованное представление. Мера условности авторского повествования часто меняется, но — не в пределах одного жанра. Возникает разножанровость, а полижанризм, как и во «Вкусе хлеба», остается близкой, но не достигнутой целью. По-видимому, общность этих настойчивых поисков, точно направленных, обозначает близость рубежа, за которым нас ждет более полное решение данной идейно-художественной проблемы.

В каждом из названных фильмов — свое конкретно-историческое время с его реальным и вместе эпическим, легендарным содержанием. Нужна, очевидно, особая мера условности авторского повествования, чтобы в реальном содержании конкретно-исторического времени выразить содержание эпическое и чтобы в эпическом содержании просвечивало конкретное. Найти эту меру условности и значит решить в принципе проблему жанров современного эпического киноповествования. Ибо жанр (следуя концепции С. Фрейлиха) можно определить как меру условности образного воплощения конкретно-исторического содержания времени.

Жанры эпоса обладают высокой мерой условности. Конкретно-историческое содержание времени в них воплощается не прямо и непосредственно, а в особой поэтической образной системе, и нужно найти способы экранного воплощения этой системы, исходя из специфики современного кинематографического мышления.

Это, разумеется, отнюдь не локальная задача. Если, как указал Л. И. Брежнев, жанровое многообразие является неизбежным условием развития советского искусства, то ни один жанр не может существовать изолированно, ему необходимы все другие для обогащения, самодвижения и преобразований. Поэтому тенденцию к эпизации можно проследить, рассматривая поиски в жанрах притчи, комедии, психологической драмы. Ведь жанр, по точному наблюдению С. Жгенти, «это всегда прежде всего определенный угол зрения, под которым художник видит воплощаемое событие, тип конфликта, характеры. Выбирая жанр, художник тем самым выражает свое отношение к материалу, а следовательно, и свою идейную и нравственную позицию»[10].

В фильмах истекшего пятилетия жанровая традиция притчи в чистой форме проявляла

---

[9] Медведев Армен. Протокол заседания или история характера? — «Правда», 1980, 22 октября.

[10] «Искусство кино», 1976, № 2, с. 49.

себя реже, чем раньше. Но не исчезла совсем. Притчевые обобщения характерны для картин «Древо желания», «Белый пароход», «Восхождение», «Сто дней после детства» (несмотря на все художественные различия этих фильмов). В них — в разной мере — выражено сказовое начало, которое то становится доминантой повествования, как у Т. Абуладзе, Б. Шамшиева, Л. Шепитько, то одной из его составляющих, как у С. Соловьева. Но в каждом случае есть потребность выделить и подчеркнуть иносказанием многомерность содержания, многозначность смысла — его выход за пределы конкретной фабулы и сопряженность с историческим контекстом. Здесь есть немало очень интересных и важных моментов. Один из них — как раз тендения к эпизации: необычная для притчи плотная бытовая среда и связанное с ней изменение ритмов повествования: они тяготеют к ритму рассказывания. Сказовое начало ослабляется, словно притча уже не хочет быть чистым жанром, а оглядывается на своих эпических соседей и приноравливается к участию в диалоге с ними. Как известно, притча всегда типологизирует свое содержание и заостряет свою форму, чтобы подчеркнуть дистанцию между конкретно-историческим материалом, на котором она построена, и более общим историческим смыслом, который она несет. В названных же фильмах эта дистанция намеренно сокращается, растет интерес к бытовой конкретике, к реальным формам повседневности, иносказание хочет говорить на ее языке, говорить неторопливо и все меньше афоризмами. В этой связи очень интересен опыт «Носа» Р. Быкова: фильм и не мог быть ничем иным, кроме притчи в квадрате. но тенденция к эпизации оказалась для «Носа» губительной: обмирщение фантастики привело к разрушению внутренней структуры произведения, оно превратилось в серию бытовых зарисовок, анекдотических ситуаций. Очевидно, была не соблюдена мера условности, а точнее сказать — не найдена. Ведь фантасмагорию нельзя проиллюстрировать бытом, они должны, как у Гоголя, быть формами существования друг друга, где абсурд есть явление бытовое, быт абсурден, а их единство выражает фантасмагоричность исторического бытия и ужас существования в нем частного человека, вынужденного стать деталью самого себя, чтобы хотя бы условно, вписаться в обесчеловеченную социальную систему.

Тенденция к поэтически-философскому иносказанию явно доминирует в фильмах «Сказ о том, как царь Петр арапа женил» и «Вавилон-XX». В них исторический материал берется как открыто условный — чтобы на нем развернуть метафору человеческого существования в потоке Большой Истории. В принципе такая установка содержательна и может привести к плодотворным результатам. Однако вновь и вновь возникает проблема образного решения конкретно-исторического содержания избранного материала. В двух названных фильмах это решение включает в себя исторические реалии, предполагающие минимальную условность в воспроизведении точной бытовой повседневности — и вместе уходит от такого воспроизведения, уходит в костюмность, в самоценную яркую колористичность, чуть ли не в карнавализацию действия, что придает ему повышенную условность. И картины раздваиваются, движутся неровно, колеблясь от одной меры условности к другой, постоянно сбивая зрительское восприятие: то ли бытовое историческое повествование, то ли притча, то ли игра с материалом, цель которой ускользает. В сущности, это те же трудности, что в другой форме стояли перед авторами современных эпических фильмов: нужно найти меру условности экранного повествования, которая давала бы возможность сложиться целостной образной системе и полижанризму внутри нее, а зрителю — установку на восприятие произведения как целого. Видимо, ситуация жанрового многообразия и облегчает решение этой задачи, и усложняет его, ибо жанровую эклектику легко принять за жанровый синтез.

Это ясно обнаружил «Спасатель», который от начала и до конца движется в противоречиях «тавтологии» и «иносказания». Просчеты этой картины заслуживают тщательного анализа:

она возникла не случайно и не на пустом месте и обозначила насущную необходимость той художественной формы, которая здесь напряженно ищется, но так и остается ненайденной. С. Соловьев как бы забывает, что изображение типологического содержания современности не является привилегией эпических жанров, это содержание, существует в многообразных проявлениях, оно изнутри освещает повседневность и связывает единым общим смыслом разнородные частности, создавая то, что можно назвать внутренней формой исторического времени. Для художественного воссоздания этой внутренней формы и необходимо жанровое многообразие. Удача Т. Абуладзе в этом отношении весьма поучительна, но ведь его фильм о прошлом, он воспроизвел надвигающуюся революционную ломку и ее неотвратимость как внутреннюю форму времени. Видимо, современность труднее поддается анализу на эпическом уровне, ибо она не завершена, находится в движении, и эту ее динамику тоже необходимо выразить — без нее нет внутренней формы исторической современности.

Эпическая и притчевая тенденции слились в новое единство в этико-философской драме Андрея Тарковского «Солярис». Авторское видение изначально метафорически преобразило повседневность, так что она как бы смотрится в зеркало мира, поэтому иносказание не сопутствует эпической типизации, а вырастает из нее. Полижанризм фильма А. Тарковского, при его ясной жанровой доминанте, в конечном счете выражает многогранность действительности. Даже самый явный иносказательный момент — научная фантастика — не образует здесь самостоятельную жанровую тенденцию, а выступает всеобщей формой условности фильма, не нарушает меру этой условности. Поэтому неверно было бы числить «Солярис» (как и «Сталкер») по ведомству научной фантастики в кино: она растворена в притчевой тенденции и неотделима от эпического содержания произведения. А оно воплощено во всех структурах фильма — в фабуле и в сюжете, в жанре и в стиле, в конфликтах и в характерах. Чтобы типологизировать духовную ситуацию в «Сталкере» режиссеру понадобился фабульный канон русской волшебной сказки, герои которой должны преодолеть ряд препятствий, дабы достичь цели и проявить при этом свою доблесть, но не нужна, скажем, хроника, потому что хроникален строй чувств персонажей, документальна их психология. Иначе эпическая тенденция выражена в более ранней картине А. Тарковского — в «Солярисе», здесь режиссер целеустремленно выявляет внутренний масштаб нравственной проблематики и общественных конфликтов. Без нее обмелел бы их драматизм, они оказались бы несоизмеримыми с масштабом того, что можно назвать духовным горизонтом 70-х годов. В «Солярисе» эпическая тенденция есть выражение историзма мышления режиссера, поэтому она вбирает в себя и другие жанровые традиции, в первую очередь, традиции философского романа, психологической драмы, исторической трагедии и эйзенштейновского «внутреннего монолога» (при декларативном отталкивании автора «Зеркала» от автора «Ивана Грозного»).

Влияние эпической традиции испытали и жанры социально-психологической драмы. Прежде всего, она расширила свою жизненную территорию — перестала быть преимущественно «семейной историей». Ее реально-историческое, нравственно-психологическое и образное пространство-время стало более емким. Этот процесс проанализировал — и тем самым мощно стимулировал! — Л. И. Брежнев в Отчетном докладе XXV съезду партии, отметив, что в лучших произведениях советских художников «все чаще, а главное — глубже, находит отклик то основное, существенное, чем живет страна, что стало частью личных судеб советских людей.

Возьмите, к примеру, то, что ранее суховато называли «производственной темой». Ныне эта тема обрела подлинно художественную форму. Вместе с литературными или сценическими героями мы переживаем, волнуемся за успех сталеваров или директора текстильной фабрики, инженера или партийного работника. И даже такой, казалось бы,

частный случай, как вопрос о премии для бригады строителей, приобретает широкое общественное звучание, становится предметом горячих дискуссий.

Другая важная тема художественного творчества, которой в последние годы были посвящены правдивые, впечатляющие произведения, — подвиг советского народа в Великой Отечественной войне... Стоит отметить еще одну тему, которой наши литература и искусство отдали немало усилий. Это — тема морали, нравственных исканий... Заслуга наших писателей, художников в том, что они стремятся поддерживать лучшие качества человека — его принципиальность, честность, глубину чувства, исходя при этом из незыблемых принципов нашей коммунистической нравственности»[11].

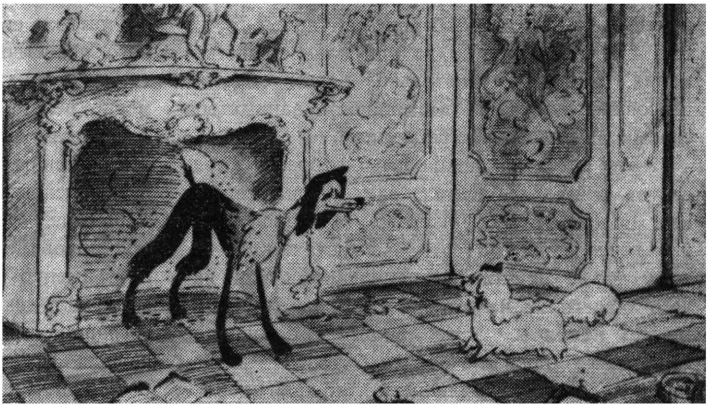
В этих словах — и программа развития нашего кино во второй половине 70-х годов, которую оно реализовывало во всем своем жанровом многоцветье, но прежде всего — в психологической драме. И это понятно. В ней на первый план выдвигается самодеятельная личность и анализ ее сложных связей и с конкретно-исторической средой и с внутренним содержанием времени. Главное значение приобретают энергия, инициатива, волевое напряжение героя, уровень его сознания, в котором находит индивидуальное отражение процесс социализации личности как части общенародного целого. Важнейшие проблемы века через непосредственный жизненный опыт и через опыт мировой культуры и отечественной истории входят во внутренний мир человека на экране и своеобразно преломляются в его биографии, поступках, мыслях. Доминантой здесь становится то, что Л. И. Брежнев назвал активной жизненной позицией. «Ничто так не возвышает личность, — сказал он с трибуны XXV съезда КПСС, — как активная жизненная позиция, сознательное отношение к общественному долгу, когда единство слова и дела становится повседневной нормой поведения»[12]. Разумеется, это характерно и для центральных персонажей современного киноэпоса — вспомним Сечкина и Ковпака. Активность их жизненной позиции непосредственно выражает активность коллективного героя «Вкуса хлеба» и «Думы о Ковпаке» — народных масс, действующих как в кадре, так и за кадром и рождающих образ непрерывной энергии всенародного целого. Социально-психологическая драма анализирует жизненную позицию индивида и сопоставляет ее с общенародной активностью как с нормой, осознаваемой и самим героем. Коллектив может быть, а может и не быть непосредственным действующим лицом фильма (в «Премии» даже два коллектива — бригада Потапова и партком стройки). В любом случае открытый нашим революционным кинематографом еще в 20-е годы коллективный герой, трансформированный временем, является непременным участником событий; он — воплощение разума истории, своего рода ориентир для автора и положительных персонажей, существующая в реальности норма общественного сознания и общественного поведения.

Социально-психологическая драма, построенная на самом различном жизненном материале, также испытывает влияние эпической тенденции и связанную с ней потребность в полижанризме, который, отвечая запросам нового содержания, как бы изнутри усложняет, обогащает художественную форму фильмов — достаточно назвать картины «Раннис журавли» Б. Шамшиева, «Несколько интервью по личным вопросам» Л. Гогоберидзе, «Гнездо на ветру» О. Неуланда, «Грузинская хроника XIX века» А. Рехвиашвили, «Наапет» Г. Маляна и многие; многие другие.

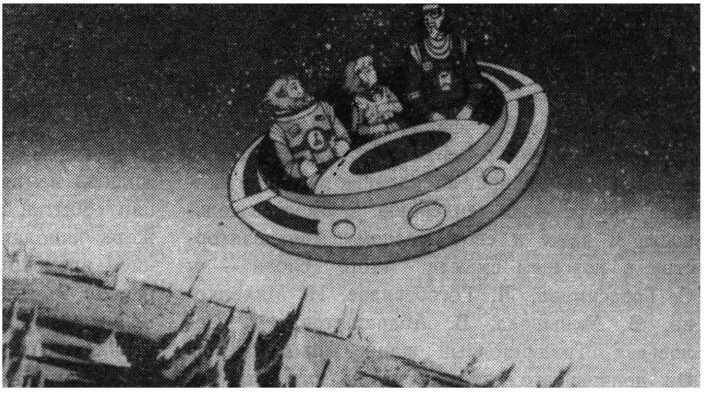
В кино 60-х и первой половины 70-х годов точное изображение бытовой повседневности в психологической драме было условием ее существования. Вне воспроизведения конкретно-исторических форм времени невозможно было раскрыть его конкретно-историческое и вместе типологическое содержание. Для многих фильмов второй половины минувшего десятилетия характерно иное отношение к повседневности. Бытовая достоверность в ее

[11] Брежнев Л. И. Ленинским курсом, т. 5, с. 539.
[12] Там же, с. 537.

«Возвращение».
Режиссер В. Тарасов.
«Союзмультфильм»



«Пес в сапогах».
Режиссер Е. Гамбург,
«Союзмультфильм»



«Тайна третьей планеты».
Режиссер Р. Качанов,
«Союзмультфильм»

изображении становится необязательной и даже нежелательной. То, что происходит с персонажами, можно понять, и не зная бытовых забот их повседневной жизни. Более того, часто нужно отвлечься от этих забот, чтобы понять, что происходит с героем психологической драмы и повести. Быт мало что объясняет во внутренней проблематике. Духовная жизнь идет над бытом. В действительности она, конечно, связана с ним, и фильмы эту связь не отрицают, но подразумевают. Бытовая среда перестала быть важным средством социальной и психологической характеристики.

Повседневные заботы главного героя фильма А. Манасаровой «Утренний обход» — это заботы духовного свойства. Быт его не то чтобы не устроен или безалаберен, а удобен герою тем, что отодвинут на задний план существования, притом — сознательно. Таким образом персонаж получает возможность заниматься своими внутренними проблемами.

И это вовсе не лакировка (которая господствует в плохих лентах, заменивших серьезные проблемы изображением «красивой жизни» персонажей, по сути, фантастических, потому что с нашими современниками они ничего общего не имеют, — таких картин, увы, вышло немало). Это вполне осознанное стремление показать сверхбытовое значение и нравственную ценность духовной проблематики, существование которой впрямую не зависит от данной конкретной повседневности. Она в той или иной мере отстраняется, чтобы можно было сосредоточиться на внутренней жизни персонажей и выявить ее, так сказать, повсеместность, всеадресность — и типологичность.

Благодаря этому фильмы традиционного психологического реализма, которые должны быть далеки от притчи, начинают обнаруживать внутреннюю тенденцию к иносказательности и даже к своеобразному морализаторству в хорошем смысле этого слова — у С. Герасимова, Л. Гогоберидзе, Н. Михалкова, В. Меньшова, В. Абдрашитова, С. Соловьева. Традиционный жанр расширяется. Он должен это сделать, чтобы вместить новую нравственную проблематику. Новизна ее прежде всего в том, что эта проблематика не исчерпывается фабульным разрешением конкретной жизненной истории, и действующим лицам это обстоятельство известно с самого начала: они заранее знают, что можно и придется решать ближайшие проблемы, но это приведет к возникновению новых, не менее сложных и неотложных. Персонажи наделены теперь перспективным зрением, их жизненный горизонт раздвинут и позволяет включить будущие проблемы в сегодняшние заботы. Это стало особенностью драматургии многих картин — например, «Чужих писем» И. Авербаха. А в его же «Объяснении в любви» то обстоятельство, что главный герой знает итог своей жизни, составляет особый драматизм его экранной биографии и экранного повествования. Новое понимание драматизма, отражающее реалии времени, закономерно вело в фильмах прошедшего пятилетия к поискам новых возможностей в пределах традиционных жанров и к их сближению и взаимодействию. Оно существовало, конечно, и раньше, но в 70-е годы, особенно в их второй половине, становилось все более актуальным именно потому, что действительность как материал искусства виделась все более многогранной и разносторонней, во внутренних связях всех ее граней и сторон. Художественное мышление все более полно схватывало целостность мира, системность социального бытия. Отсюда — поиски адекватных форм выражения этой целостности и этой системности. Жанр психологической драмы, повести, романа стремился включиться в контекст других жанров и частично вобрать их в себя. Этот процесс явствен в фильмах С. Герасимова, Ю. Райзмана, И. Таланкина, И. Хейфица и других мастеров, которые сознательно стремились, не прибегая к открытой метафоризации событий и к прямым иносказаниям в сюжете, наполнить свои ленты широким дыханием времени и придать их персонажам внутренний масштаб путем их реалистической типологизации. Та же тенденция сказалась и в экранном прочтении литературной классики — например, в «Отце Сергии» И. Талан-

кина, в «Степи» С. Бондарчука, в «Неоконченной пьесе для механического пианино» Н. Михалкова.

В жанрах современного психологического экранного повествования происходят важные явления, которые заслуживают самого пристального внимания. В числе этих явлений — и неопределенность, размытость жанровых форм, и жанровый эклектизм, о чем можно было бы поговорить отдельно и что по-своему выражает общую эстетическую ситуацию и обозначает содержащиеся в ней идейно-художественные проблемы.

Богатейший материал для анализа влияния эпической тенденции дает и комедия. Уже было отмечено в нашей прессе, что она стала, так сказать, более серьезной и более грустной («Осенний марафон» Г. Данелия назван автором печальной комедией). То же самое наблюдается и в театре, и в телевизионном фильме. Искрометные «Стакан воды» и «Трактирщица» превратились почти что в мелодрамы. Там, где раньше виделось только смешное, теперь просматриваются «невидимые миру слезы». Комедия остается комедией, но она психологизируется и становится размышляющей («Мимино» Г. Данелия, его же «Осенний марафон», «Ирония судьбы...» и «Служебный роман» Э. Рязанова). Жанр находится в движении, он стал гибче. Иногда это приводит к поверхностности: в желании охватить обширный проблемный материал и сказать сразу о многом комедия строится как поневоле облегченное обозрение, в котором условность ситуации слишком велика, а характеры — слишком маски («Гараж» Э. Рязанова). Яркие образцы эволюции комедийного жанра — некоторые фильмы по сценариям В. Мережко. Обычно в комедиях реальная среда преображена по законам жанра. Сценарии В. Мережко этого не предусматривают. Наоборот, бытовая повседневность дается как комедийный момент содержания, и он во многом определяет новое звучание комедийности. Она обытовляется и психологизируется не в ущерб исконной своей жанровой природе. Природа эта становится более богатой. Можно сказать, что серьезный подтекст, всегда свойственный комедии, переходит здесь частично в текст и становится камертоном повествования.

Наша критика не раз отмечала, что трудно определить жанр фильмов О. Иоселиани «Листопад» и «Жил певчий дрозд». Комедия? Психологическая драма? Притча? Картинам этим свойствен полижанризм без четко выраженной жанровой доминанты, ибо сам жизненный материал, лежащий в основе этих фильмов, необыкновенно текуч, подвижен, изменчив внутренне при постоянстве внешних форм и лишен жанровой определенности. Но режиссер в высшей степени наделен жанровым сознанием и тонко чувствует специфику своего материала. Комедийный элемент в его фильмах служит для выявления своей противоположности, без которой он не существует. Его фильмы — подлинно социально-психологические драмы на материале столь распространенном и обыденном, что его драматизм, внутренний и едва ли воспринимаемый всерьез, выступает почти что в комедийном обличье. Комедийность здесь — маска драмы, сползающая постепенно с ее лица, но участвующая в действии и в жанровой форме фильма. Только в «Пасторали» грустный комизм общей ситуации уходит в подтекст социально-психологической драмы, как бы освобождая место для притчевой традиции, включившейся в сложную и новаторскую жанровую форму фильма.

Отметим, что новые виды комедии вполне отвечают ее исконной общественной функции. Ведь ей нужны не только комедии «как таковые», которыми не раз радовали нас, например, Л. Гайдай и тот же Э. Рязанов, — комедии веселые, остроумные, жизнерадостные... Комедия размышляющая, фисолофствующая — не новость в советском кино (и в театре), и ее активизация в прошедшее пятилетие говорит о непрестанном расширении ее общественной функции, которая сегодня ориентирована на многожанровость. Она потребовала, если можно так выразиться, заполнить промежуток, ничейную территорию между комедией и жанрами традиционно психологическими, с одной стороны, и философскими —

с другой. Комедия должна быть на их уровне и ничем не уступать соседям в (своем специфическом) полижанризме.

Не забудем, что отмеченная всеми эволюция комедийных жанров включает в себя очень важный момент: комедия становится более лиричной. Это не «лирическая комедия» 50—60-х годов, а новое художественное качество жанровой формы в целом. Лиризм новой комедии уравновешивает ее тягу к серьезности и к размышлениям, не дает распасться жанру, противостоит эклектике. К сожалению, это явление почти не изучено, хотя представляет большой интерес, далеко выходящий за рамки комедийного жанра. Лирическую стихию новой комедии надо бы, очевидно, сопоставить с таким на первый взгляд далеким явлением, как лирический подтекст и внутренний лирический пафос эпических фильмов. В них сдержанная патетика авторского лирического тона занимает такое же важное место, как открытая лирическая интонация в комедиях второй половины 70-х годов, хотя эти элементы поразному сопряжены с доминирующими жанровыми тенденциями.

В свете этих тенденций становится понятным ослабление эксцентрического начала в комедии истекшего пятилетия. Неловким анахронизмом выглядят в ней прежде всегда привлекательные чудаки и всяческие баламуты. Жанр меняет тональность, но в общем балансе нашего кино ничего не убывает! Эксцентризм переходит... к герою киноэпоса! И здесь парадокс только кажущийся. Ибо эксцентрические черты в характерах Сечкина и Ковпака — новые формы выражения того, что всегда было присуще эпическому герою, в котором непременно должна силушка играть. Сечкин и Ковпак — немного чудаки потому, что у них избыток энергии, он выражается и в доминанте характера, и в его жизнерадостно-игровом элементе. Сечкин становится на колени перед трактористом, воссылает мольбы богу о дожде, Ковпак перед самым боем — первым и решающим — велит затопить баньку, и это естественно именно в контексте нашего кино тех лет, в общей жанровой системе (вряд ли Сечкин и Ковпак могли бы себе такое позволить, если бы фильмы А. Сахарова и Т. Левчука вышли в один год с «Бумбарашем»: тогда эксцентрика была отдана комедии, а чудачества эпического героя воспринимались бы, вероятно, как нелепость, несолидное поведение).

Что касается комедии, то ей, по-видимому, нужны иные формы эксцентрики — внутренние, так сказать, неявные, ибо сделанные по всем профессиональным канонам фильмы (например, «За спичками» Л. Гайдая) уже выглядят архаичными, потому что установка на эксцентрику изменилась. Прежний чудак исчез и исчез не случайно: это процесс органичный, но само это явление как психологическое состояние и художественное открытие не утеряно и должно, вероятно, обогащать различные жанры (герой «Осеннего марафона» — печальный чудак, который отнюдь не украшает жизнь!).

Немало писалось и об эволюции приключенческого фильма. Эта группа жанров тоже выявила тенденцию к психологизации и к ориентации на эпические традиции. При этом в своих лучших образцах детектив (как родовое обозначение этой жанровой группы) оставался детективом: его доминантой была и есть специфическая интрига, все остальные структуры ей подчинены. Однако жизненный материал, на котором она развивалась, становился все более сложным, социально значимым, и это вело к внутреннему обогащению жанра; он стремился воспроизвести все богатство жизненного материала. Содержание и здесь определяет и порождает форму. А в минувшее пятилетие этот процесс шел особенно интенсивно, так как приключенческий фильм был увлечен общим движением нашего кинематографа и включился в его жанровые поиски вполне сознательно.

Разнообразные приключения стали развертываться в гораздо более плотной бытовой среде, обретшей важное смысловое значение. Необходимым условием стала точность воспроизведения конкретно-исторического времени. Мир детектива становился все менее условным, а проблематика — все более

актуальной в общественно-нравственном отношении. Характерное для приключенческого фильма использование жизненного материала в первую очередь как мотивировки интриги уступает место исследованию этого материала в пределах возросших возможностей жанра («Лесные фиалки» К. Кийска, «Допрос» Р. Оджагова, «Поговорим, брат» Ю. Чулюкина). Это же характерно и для «чистого» детектива («Сыщик» В. Фокина). Правда, больших удач здесь мало, экран наш едва ли не заполонили поверхностные, примитивные во всех отношениях «криминальные истории» со счастливыми финалами, построенные по нехитрой схеме и рассчитанные на то, что она «вывезет» и вполне удовлетворит зрительскую потребность в фильмах, раскрывающих внутренний драматизм, острую событийность, неожиданные конфликты, таящиеся в «обыденной» повседневности. Но при всех издержках «криминализации» семьи приключенческого фильма плодотворность его ориентации на эпическую тенденцию не вызывает сомнений и подтверждается некоторыми новыми лентами.

Интрига, сохраняя свое конструктивное значение, наполняется более глубоким и серьезным содержанием, она включает в себя психологическую проблематику и предполагает наличие не функциональных персонажей, а характеров. Поэтому нередко в жанре меняются акценты, и, например в психологическом детективе главный интерес представляет психология, а не интрига, которая становится лишь средством для обнаружения внутреннего смысла событий. Традиционный и канонический жанр не чуждается философии и не боится замедлить движение внешнего действия для того, чтобы поразмышлять о скрытых его пружинах.

Все это позволяет сделать вывод, что в нашем кино второй половины 70-х годов еще теснее сблизились и стали активнее взаимодействовать различные жанровые группы. Жанры, обладающие более или менее высокой мерой условности образного воплощения конкретно-исторического содержания времени, обнаружили тенденцию к понижению этой меры, к усилению психологического и открыто лирического начала и к неявному выражению начала иносказательного. В жанрах с малой мерой художественной условности (в указанном отношении), наоборот, иносказательное начало стало более явным, в них усилилась тенденция к открытым формам типологизации. В общем процессе этого сближения и взаимодействия и следует, очевидно, рассматривать специфику полижанризма и жанрового многообразия, столь важных для понимания перспектив развития нашего киноискусства.

На фоне этих существенных перемен особенно заметны фильмы, не участвующие в общем движении. Если говорить о приключенческих жанрах, то безнадежно архаичными представляются «Пираты XX века», «Ищи ветра» и им подобные, в которых условное, знаковое изображение конкретно-исторического времени и генерализация интриги и внешнего действия приводят к утрате содержания и омертвляют форму.

Эти же издержки знают и другие жанры. Жанровое многообразие нашего кино прошедшего пятилетия сопровождалось появлением фильмов эклектичных и псевдожанровых. Мы видели картины, претендующие на ранг психологической драмы («Беда»), исторического фильма («Ярославна, королева Франции»), притчи («Городок Анара»), комедии («Живите в радости»), мы оценили наивное смешение французского с нижегородским в салонно-мещанской музыкальной «драме-мелодраме» «Женщина, которая поет»... Эпигонство — неизбежный спутник новаторства, кривое, но все же зеркало, по-своему отражающее реальные закономерности кинопроцесса.

А в целом он свидетельствует об углублении и расширении связей кино с жизнью, с одной стороны, и со зрителем, с другой. Это процесс взаимообусловленный и многосторонний, как известно, и в нем жанровое многообразие показывает, что обогащается художественное мышление кинематографистов и растет культура зрительского восприятия, увеличивается спектр зрительских установок и требований по отношению к экранному повествованию и его формам. Ведь жанр — это

мера художественной условности и система выразительных средств, учитывающие тип зрительского восприятия. Об этом писал Л. Козлов в своей статье «О жанровых общностях и особенностях» [13] и много говорилось во время обсуждения фильма «Москва слезам не верит» за «круглым столом» в редакции «Искусства кино» [14].

В этом отношении опыт кинопроцесса последних пяти лет тоже необычайно важен. Ибо его отрицательные моменты не исчезли и сами собой не исчезнут, вероятно. Нас не могут не беспокоить тенденция жанрового бескультурья, которая пытается замаскироваться «теориями» ненужности жанра как такового (мол, великие не знали жанров! — тут и подходящие ссылки на авторитеты), и выдаваемый за новаторство эклектизм, и претензия на то, что бессодержательный бытовизм есть сверхжанровая правда жизни, не нуждающаяся ни в каких художественных формах и ценная сама по себе. Бегство от исторического содержания времени, от постановки серьезных проблем, стремление обессмыслить повседневность исключением из нее труда, размышлений и творчества, заменив все это псевдопроблемами, существует и сегодня. И здесь должна сыграть свою конструктивную роль дальнейшая разработка теории киножанров, которая вооружит практиков и критиков надежными научными критериями для оценки как отдельных произведений, так и кинопроцесса в целом: ему жанровое многообразие дается вовсе не легко.

Советское кино второй половины 70-х годов развивалось под знаком XXV съезда КПСС, под определяющим влиянием его решений, в созданной им атмосфере целеустремленных творческих поисков. Яркая особенность этого периода — углубление общественного сознания, расширение его горизонта, возрастающая роль личностного начала и личной ответственности за общенародное дело — нашла свое выражение во многих сторонах кинопроцесса тех лет, в том числе и в его жанровом многообразии. Оно заслуживает специального изучения. Даже беглый и неполный обзор этой важнейшей проблемы показывает, что она нуждается в историко-типологическом и в комплексном изучении. Для того чтобы понять, что происходит в каждом из жанров, надо рассматривать его в общей жанровой системе нашего кино, а ее необходимо исследовать в движении и как целое, подчиненное фундаментальным эстетическим закономерностям. Жанровое многообразие содержательно как система, как единство, иначе оно предстает в ложном свете — как явление чисто количественное, суммативное. Новое качество кинопроцесса, очевидно, может быть изучено как результат взаимодействия многих факторов. Среди них — и общие жанровые тенденции, порожденные потребностями времени и живыми традициями (что особенно интересно было бы проследить на судьбе жанра политического фильма).

Раскрытие общественно-эстетических закономерностей, обусловливающих такую основополагающую особенность социалистического киноискусства, как его жанровое многообразие, имеет не только большое и актуальное теоретическое и практическое, но и важное идеологическое, политическое значение в условиях, когда, как указал Л. И. Брежнев в докладе на XXV съезде партии, «проблемы идеологической борьбы все более выдвигаются на первый план...» [15].

[13] «Искусство кино», 1978, № 11.
[14] «Искусство кино», 1980, № 9.
[15] Брежнев Л. И. Ленинским курсом, т. 5, с. 458.

Совещание молодых

В конце прошлого года в Центральном доме кино проходило II Всесоюзное совещание-семинар молодых кинематографистов.

В день открытия совещания с докладом «Комсомол, молодежь, кино» выступил первый секретарь ЦК ВЛКСМ Б. Пастухов. Он уделил особое внимание проблеме современного молодого героя на экране, углублению средствами кинематографа духовного мира молодого современника, воспитанию молодой смены кинематографистов, другим вопросам киноискусства, связанным с воспитанием советской молодежи.

Подробный анализ произведений молодых кинематографистов за последние пять лет дал в своем докладе секретарь правления Союза кинематографистов СССР А. Караганов.

Перед участниками совещания выступили: заместитель Председателя Совета Министров СССР, председатель Государственного комитета СССР по науке и технике Г. И. Марчук и первый заместитель заведующего международным отделом ЦК КПСС В. В. Загладин.

После пленарного заседания начались семинары по профессиям. Их вели ведущие кинематографисты: режиссерский семинар — С. Ростоцкий и В. Жалакявичус, семинар драматургов — Б. Метальников и В. Соловьев, семинар документалистов — В. Трошкин и Л. Кристи, работников научно-популярного кино — В. Аксенов и Е. Загданский, актеров — А. Баталов и Е. Матвеев, операторов — В. Юсов и В. Шумский, критиков — В. Баскаков и А. Медведев. На семинаре критиков выступил главный редактор журнала «Искусство кино» Е. Сурков.

На закрытии совещания выступил председатель Госкино СССР Ф. Т. Ермаш. Он сказал: «Кинематограф не может стоять на месте — ему нужны новые импульсы, новые кадры. Вот почему... мы пошли на то, что такое число людей смогло бы пробовать свои силы. Но это первый этап, первый шаг. И теперь для каждого молодого наступает тот период перехода к зрелости, художнической зрелости, которая должна сопровождаться не только пониманием, но и отдачей, ростом той ответственности, которая возлагается на них в деле создания и развития нашего кинематографа».

В работе совещания приняли участие: заведующий Отделом культуры ЦК КПСС В. Ф. Шауро, заместитель заведующего Отделом культуры ЦК КПСС Ю. С. Афанасьев, заведующий сектором кино Отдела культуры ЦК КПСС А. И. Камшалов.

Встреча с читателями

В преддверии XXVI съезда КПСС в Октябрьском зале Дома Союзов состоялась встреча журнала «Искусство кино» с трудящимися Фрунзенского района столицы, в которой приняли участие сотрудники и члены редколлегии журнала, мастера советского кино, авторы новых кинофильмов. Вечер открыла секретарь Фрунзенского РК КПСС города Москвы Н. П. Яковлева.

Устный выпуск вел главный редактор журнала заслуженный деятель искусств РСФСР Е. Д. Сурков. Он рассказал собравшимся о публикациях, которые коллектив готовит к XXVI съезду КПСС, о материалах, посвященных обсуждению фильмов текущего репертуара, современной проблематике киноискусства.

От имени кинематографистов читателей журнала приветствовали лауреат Государственной премии СССР, народный артист СССР, режиссер и исполнитель главной роли в фильме «Особо важное задание» Евгений Матвеев и лауреат Государственной премии СССР, заслуженный деятель искусств РСФСР, кинодраматург Валентин Черных, которого кинозрители знают по фильмам «Москва слезам не верит», «Вкус хлеба» и др. Директор экспериментального объединения «Дебют» («Мосфильм») Абдурахман Мамилов познакомил собравшихся с работами молодежного коллектива, представил фильм «Шелковица», тепло встреченный собравшимися.

С интересом были выслушаны выступления лауреатов Государственной премии СССР профессоров С. П. Капицы и Л. Н. Николаева о задачах научной кинопопуляризации в условиях развивающейся научно-технической революции. О своих новых работах рассказали актеры — лауреат премии Ленинского Комсомола Николай Еременко, снимающийся в фильме режиссера С. Герасимова «Юность Петра», и Альберт Филозов — участник фильма «Тегеран-43» (режиссеры А. Алов и В. Наумов). Режиссер-мультипликатор Эдуард Назаров представил свой новый фильм «Охота».

В заключение устного выпуска журнала выступил лауреат Государственной премии СССР, заслуженный деятель искусств РСФСР, кинорежиссер Илья Фрэз, рассказавший о своем новом фильме «Вам и не снилось...».

К 60-летию Ю. Н. Озерова

Ради мира на земле

С командного пункта просматривалась гигантская панорама боя. Словно огромные железные ящеры, ползли танки, время от времени выбрасывая из длинных хоботов-орудий огненные смерчи. За танками, стараясь не отстать, почти вплотную прижимаясь к бронированным щитам, бежали люди в подвернутых за пояс шинелях, с автоматами в руках. Над головой гулко проносились штурмовики...

Трудно было представить, что все это двигалось, грохотало, захлебывалось орудийными залпами по такой знакомой, тысячу раз слышанной кинематографической команде: «Приготовились! Начали! Мотор!»

Снимался фильм «Освобождение». Я смотрел на режиссера и невольно размышлял о его удивительной судьбе. Вот так же в апреле 45-го года майор Озеров с НП корректировал артиллерийскую подготовку перед штурмом мощной цитадели фашизма Кенигсберга. Позади были долгие годы войны — служба рядовым, комвзводом, комроты, комбатом, наконец офицером связи Генерального штаба советских Вооруженных Сил. Не потому ли фильмы «Освобождение» и «Солдаты свободы» поражают не только своей масштабностью, широким охватом событий второй мировой войны, но и глубоким проникновением в стратегические планы командования советских войск по уничтожению немецко-фашистской военной машины, своим з н а н и е м войны?

О Великой Отечественной войне сделано немало интересных фильмов — и сверстниками Озерова, и теми, кто моложе его, кто по рассказам узнал войну и дополнил собственной художественной интуицией. Как правило, это фильмы, в которых война служит прежде всего поводом для постановки нравственных проблем, раскрытия психологических переживаний героев, и в этом, безусловно, их немалая ценность. Юрий Озеров в «Освобождении» главным действующим лицом кинематографического повествования сделал саму в о й н у. Он рассмотрел ее как великий героический подвиг советского народа, огромное напряжение духовных сил, как торжество советской воинской стратегии.

Но одно дело — задумать, другое — суметь показать на экране невиданные по масштабам баталии, собрать тысячи предметов исторического реквизита, вернуть жизнь уже отслужившей свой срок боевой технике, а главное — ввести в действие, сделать узнаваемыми сотни исторических персонажей.

Юрий Озеров — сумел. Не в этом ли художнический подвиг режиссера и всего его коллектива?..

Помню, как все началось. Первая встреча майора Озерова с маршалом Г. К. Жуковым состоялась в старом московском доме, в маленькой комнате режиссера, за чаем. Со стен смотрели портреты отца — прославленного певца Большого театра Н. Н. Озерова, фотографии Станиславского, Москвина, Качалова с дарственными надписями. Маршал рассматривал их с любопытством. Потом, обернувшись и испытующе глядя в глаза, Жуков спросил: «А сумеете вы вытянуть такую штуку?! — и сам себе ответил: — Надо. Народ заслужил».

Рассказывая о военных операциях, Г. К. Жуков, первый консультант фильма, не упускал из виду деталей событий двадцатипятилетней давности: называл номера дивизий, имена командиров, наименования рубежей — словно читал их по невидимой карте, поражая нас цепкостью своей памяти. Большую пользу сценарию и фильму оказала рукопись маршала — 700 страниц на машинке, — впоследствии вышедшая в свет под названием «Воспоминания и размышления». В ней создатели картины нашли немало воодушевляющих строк и ценных советов.

Режиссер выиграл одну из крупнейших битв советского кинематографа: «Освобождение» и «Солдаты свободы» стали ответом на множество фальсификаций истории второй мировой войны, возникших на Западе и размноженных в десятках фильмов и сотнях книг. Кто только не старался умалить великий подвиг советского народа, вынесшего всю тяжесть войны и снискавшего неувядаемую славу! Советский кинематограф сказал убедительное и громкое слово правды о нашей Победе. Слово это было услышано. «Освобождение» просмотрели миллионы зрителей в 115 странах.

Отметим особо: в ФРГ картина побила в тот год, когда она появилась на экране, рекорд посещаемости. Что же касается советского зрителя, то трудно переоценить значение фильмов Ю. Озерова в патриотическом воспитании нашего народа и особенно молодежи.

Меня могут упрекнуть в том, что юбилейные строки я отдал целиком военным фильмам. А где же другие ленты Озерова? Скромное начало — документальный фильм о Никитском ботаническом саде. Искристое искусство цирка в «Арене смелых». Нравственные проблемы современной семьи, затронутые в «Сыне». Наконец, крутой подъем на новую режиссерскую ступень — «Кочубей», «Большая дорога». Широкая и разнообразная палитра кинематографических красок.

Сегодня в кинообъективе Юрия Озерова снова крупномасштабные баталии, только уже на стадионах. Посылом к работе над спортивными фильмами был снятый им эпизод «Старт» в документальной картине «Глазами восьми», созданной кинорежиссерами нескольких стран и рассказавшей о Мюнхенской Олимпиаде. Перед Олимпийскими играми в Москве Юрий Озеров сделал красивый, зрелищный фильм «Баллада о спорте». Но это была только заявка. С присущим режиссеру размахом (фильм снимали 102 кинооператора!) Юрий Николаевич закончил сейчас новую кинокартину об Олимпийских играх в Москве — «О спорт, ты — мир!».

Наверное, самое радостное чувство для режиссера Юрия Озерова — встречать свое шестидесятилетие новым фильмом. И каким? — о спорте, который так радует каждого человека, и о мире, который так нужен всем людям Земли.

Григорий Марьямов

О подвигах, о доблести, о славе

Юрию Николаевичу Озерову — 60. Для нас это не просто юбилей однокурсника и друга. Его биография неотделима от биографии целого поколения, спасшего мир от фашизма. Сколько их, «навеки девятнадцатилетних», полегло на полях сражений! Те, кто остался в живых, будут всегда помнить о неоплаченном долге перед ними и говорить о том, что пережили, будут страстно предостерегать от опасности новой войны.

Юрий Озеров — необычайно требовательный к себе художник, человек, поверяющий свою жизнь и творчество мерилом высшей правды — памятью о прошлом. Он должен был ощутить право, почувствовать способность говорить от имени всего поколения, прежде чем решился снять фильм о войне, рассказать о ней не только как свидетель и участник, но и как историк, знающий подлинную цену Победы, как современник, понимающий всю неотложную необходимость борьбы за мир.

«Освобождение» и «Солдаты свободы» — выдающиеся исторические киноэпопеи. Эти десять фильмов — величественный рассказ о героическом подвиге советского народа, освободившего человечество от фашизма Наш кинематограф давно уже нуждался именно в такой масштабной точке зрения на войну, когда прошлое рассматривается в единстве с настоящим и будущим. Такую картину мог снять человек, знающий о войне не понаслышке, из книг и фильмов. Юрий Озеров вложил в работу над «Освобождением» и «Солдатами свободы» свои собственные переживания и воспоминания, все выстраданное и пережитое за четыре года войны, сумел и в масштабном фильме сохранить личную интонацию, рассказывая о тех, для кого Победа была «одна на всех». От маршала до рядового.

Юрий Озеров прошел всю войну — от первого до последнего ее дня,— закончив службу майором. Но одного личного военного опыта в такой работе, как «Освобождение», ему было бы мало. Мы помним, как во ВГИКе, будучи студентом мастерской Игоря Андреевича Савченко, Юрий Озеров упорно и настойчиво вникал в «кухню» кинематографа. И когда мы всем курсом работали в группе «Третьего удара», Озеров, нам казалось, словно бы вернулся в знакомую стихию, руководил статистами, как опытный командир.

Работа у И. А. Савченко имела для всех нас большое значение: мы учились кинематографу не на словах, а на деле. Наш учитель считал необходимым доверять нам съемки отдельных кадров и даже эпизодов, самостоятельную подготовку объектов, съемки второй и третьей камерами. Может быть, эти уроки больше всего пригодились в дальнейшей работе Юрию Озерову. «Третий удар» — один из этапных фильмов в постижении подвига народа во время войны. В «Освобождении» Озеров наследует творческий опыт Игоря Савченко, покорявшего в своих фильмах историзмом в подходе к теме, масштабом и размахом батальных сцен (будь то «Богдан Хмельницкий» или «Третий удар») и вместе с тем глубокой человечностью и искренностью авторской интонации, вниманием к индивидуальной людской судьбе.

Юрий Озеров развивает те традиции советского кино, которые утверждают на экране пафос, эпичность, историзм мышления, умение рассматривать судьбу отдельных людей и всего народа в контексте истории, способность точно реконструировать события, передавать реальность и достоверность воспроизводимого времени. Думаем, что масштаб таланта Юрия Озерова еще не раз даст знать о себе в произведениях, связанных с историей страны, историей нашего народа.

Как в годы юности на командном пункте, так теперь у кинокамеры ведет Юрий Озеров бой во имя искусства, которое служит благородным идеям, высоким идеалам нашего общества.

Александр Алов,
Владимир Наумов

Боевая муза

От съемок фильма «Освобождение» нас отделяет уже более десяти лет. Но, возвращаясь к дням создания киноэпопеи, все сильнее проникаешься чувством глубокого уважения к тем, кто отважился на такой ответственный художественный поступок, и в первую очередь — к Юрию Николаевичу Озерову.

Каждый актер, принимавший участие в постановке, да и не только актер — статист, солдат, любой работник многотысячного съемочного коллектива — превращался в свидетеля и участника гигантской победоносной битвы, которая была воспроизведена искусством кино не только с удивительной достоверностью, но и с глубочайшим пониманием великого значения подвига народа-освободителя.

Участие в экранном воссоздании битв, навсегда оставивших глубокий след в нашей памяти, прочно спаяло в единый творческий организм всех создателей картины. Мы вновь прошли по огненным дорогам войны, вынесли всю ее горькую долю, пережили ни с чем не сравнимую радость Победы.

Для Юрия Озерова главным вдохновляющим стимулом при создании картины, как мне кажется, было утверждение правды. Правды — вопреки той неслыханной, унижающей подвиг советских людей лжи, которая время от времени появлялась на западных экранах в новомодных вариациях на тему второй мировой войны.

Таланту Озерова чужд самоцельный помпезный батализм. Соблазн оглушающего суперзрелища — не для него. Художник стремится к исторически верному, серьезно, с дистанции времени осмысленному воссозданию событий. А если мы и видим во всем исполинском и трагическом величии Курскую битву — так эта битва была действительно гигантской исторической схваткой, и ее изобразительное решение продиктовано все той же художественной правдой.

Я не перестаю удивляться Юрию Озерову, который, руководя на съемках мощнейшим движением военных баталий, воспроизводя победоносный ход советской стратегической мысли, в то же время видел войну изнутри, глазами простого солдата. Точка зрения на военные события у Юрия Озерова стереоскопична. Я говорю об этом с такой уверенностью, потому что и мой герой — офицер Советской Армии Цветаев — есть полномочный представитель той народной силы, без которой не могло осуществить свои планы советское военное командование. И — поверьте — поиску характера Цветаева Ю. Озеров отдавал ничуть не меньше творческих сил, чем организации масштабных киносъемок. Причем мы не хотели, чтобы наш герой предстал на экране этаким условным знаком, призванным воплощать народное начало. Цветаев — подлинно драматический герой, хотя и действует в исторической хронике. Прожить такую большую экранную жизнь в таком многотрудном по художественным задачам фильме — что может быть сложнее! И здесь мне хотелось бы сказать о той атмосфере творчества, которая всегда царила у Ю. Озерова на съемочной площадке. Вспоминаю, какое смущение испытывал я, начинающий киноактер, перед своими знаменитыми партнерами — М. Ульяновым, В. Санаевым, В. Шукшиным... С самого первого съемочного дня Юрий Николаевич тактично и терпеливо вводил меня в сложную роль, давая возможность освоиться в предлагаемых обстоятельствах...

Работа над этим фильмом воспринимается мною теперь как какая-то особая, наполненная удивительным смыслом отдельно прожитая жизнь. И каждый из тех, кому выпало счастье сотрудничать с Юрием Озеровым — я твердо в этом уверен — испытал на себе то же глубокое влияние его недюжинной творческой натуры, испытал творческое обаяние этого мастера советского кино.

От многотысячной армии создателей «Освобождения» мне и хотелось бы сегодня передать Юрию Николаевичу Озерову наши сердечные поздравления!

Николай Олялин

Советские фильмы, премированные на международных фестивалях в 1976—1980 годах

По данным УВС Госкино СССР на август 1980 года. Призы и награды, присужденные фильмам, указаны в порядке хронологии вручения. Фильмы указаны в алфавитном порядке по 4-м разделам: художественные, документальные, научно-популярные, мультипликационные

1976 год

«Белый пароход»	Премия Союза чехословацко-советской дружбы на XX МКФ в Карловых Варах (ЧССР)
«Бориска» (совместно с ЧССР)	Приз Чехословацкого Совета Мира на XVI кинофестивале для детей и юношества в Готвальдове (ЧССР)
«Дерсу Узала»	Премия «Оскар» Американской киноакадемии (США)
«Когда наступает сентябрь»	Второй приз «Серебряная Нефертити» на I МКФ в Каире (АРЕ)
«Монолог»	Почетный диплом на I МКФ в Джорджтауне (Гайана)
«Они сражались за Родину»	Награда Союза антифашистских борцов ЧССР на XX МКФ в Карловых Варах (ЧССР); Главный приз на МКФ художественных и детских фильмов (Панама)
«Отроки во Вселенной»	Приз «Серебряный астероид» на МКФ научно-фантастических фильмов в Триесте (Италия)
«Первая ласточка»	Почетный приз-диплом на МКФ цветного кино в Барселоне (Испания)
«Премия»	Почетный приз-диплом на МКФ цветного кино в Барселоне (Испания); Приз «Золотая медаль» на МКФ художественных и детских фильмов в Авелино (Италия)
«Прошу слова»	Юбилейная премия XX МКФ в Карловых Варах (ЧССР)
«Раба любви»	Приз за лучшую режиссуру на V МКФ в Тегеране (Иран)
«Сто дней после детства»	Приз «Серебряная медаль» на МКФ художественных и детских фильмов в Авелино (Италия)
«Судьба человека»	Почетный диплом на I МКФ в Джорджтауне (Гайана)
«Табор уходит в небо»	Главный приз жюри «Золотая раковина» на МКФ в Сан-Себастьяне (Испания)
«Чужие письма»	Специальный приз жюри на МКФ в Неаполе (Италия)
«Это мы не проходили»	Главный приз на МКФ художественных и детских фильмов (Панама)
«Во всю ширь души»	Почетный диплом XIX МКФ документальных и короткометражных фильмов для кино и телевидения в Лейпциге (ГДР)
«Законы странного мира»	Главная премия III Международного смотра фильмов об охране окружающей среды «Экофильм-76» в Остраве (ЧССР)

«Иван-таджик»	Почетный диплом Общества польско-советской дружбы на XIII МКФ короткометражных фильмов в Кракове (ПНР)
«Люди и кони»	Специальный приз жюри на МКФ спортивных фильмов в Кортина д'Ампеццо (Италия)
«Марафон»	Кубок Министерства туризма и зрелищ Италии на МКФ спортивных фильмов в Кортина д'Ампеццо (Италия)
«Нина»	«Бронзовый дракон» на XIII МКФ короткометражных фильмов в Кракове (ПНР)
«Новое о «старом и новом»	Приз Союза работников кино и телевидения ГДР на XIX МКФ документальных и короткометражных фильмов для кино и телевидения в Лейпциге (ГДР)
«Поединок»	«Серебряный триглав» на VI МКФ туристских и спортивных фильмов в Кране (СФРЮ); Второй приз «Серебряная белка» на МКФ спортивных фильмов в Кортина д'Ампеццо (Италия); Первый приз на МКФ короткометражных фильмов в Тампере (Финляндия)
«Прыжки в воду»	Диплом жюри фестиваля на VI МКФ туристских и спортивных фильмов в Кране (СФРЮ)
«Равновесие страха»	Специальный приз жюри на МКФ короткометражных фильмов в Оберхаузене (ФРГ)
«Рядом с солдатом»	«Золотой дракон» на XIII МКФ короткометражных фильмов в Кракове (ПНР)
«Сердце Корвалана»	Специальный приз жюри на МКФ короткометражных фильмов в Оберхаузене (ФРГ);
«Автоматизация научных и проектных работ в черной металлургии с помощью ЭВМ»	Почетный диплом на МКФ короткометражных фильмов в Тампере (Финляндия) «Диплом почета» на VIII МКФ фильмов по организации и автоматизации производства и управления в Софии (НРБ)
«В лесах Прибайкалья»	Специальная премия Министерства лесного и водного хозяйства ЧССР на III Международном смотре фильмов об охране окружающей среды «Экофильм-76» в Остраве (ЧССР)
«Магистраль автоматизации»	«Золотой глобус» на VIII МКФ фильмов по организации и автоматизации производства и управления в Софии (НРБ)
«Оптическая электроника»	Главный приз на VII МКФ технических фильмов в Будапеште (ВНР); «Гранат-Гран-при» на Международном смотре научно-технических фильмов в Пардубице (ЧССР)
«Открытие начинается»	Третий приз и Специальный приз за режиссуру на VII МКФ технических фильмов в Будапеште (ВНР)
«Перспективные системы лесозаготовительных машин»	«Диплом почета» на VIII МКФ фильмов по организации и автоматизации производства и управления в Софии (НРБ)
«Путь к туннелю»	«Серебряный голубь» на XIX МКФ документальных и короткометражных фильмов для кино и телевидения в Лейпциге (ГДР)
«Пчеловодство — на промышленную основу»	«Диплом почета» на VIII МКФ фильмов по организации и автоматизации производства и управления в Софии (НРБ)
«Радуга»	Диплом педагогического факультета Тегеранского университета на XI МКФ детских и юношеских фильмов в Тегеране (Иран)
«Режущий инструмент»	Премия Чехословацкой торговой палаты на Международном смотре научно-технических фильмов в Пардубице (ЧССР)
«Строительная физика сегодня»	Премия Министерства строительства Словацкой социалистической республики на Международном смотре научно-технических фильмов в Пардубице (ЧССР)
«Устройство ЕПШ»	Премия Генерального директора Чехословацкого фильма на Международном смотре научно-технических фильмов в Пардубице (ЧССР)

«Фермы будущего»	Серебряный приз на МКФ сельскохозяйственных фильмов в Сантарене (Португалия)
«Дарю тебе звезду»	Почетный приз-диплом на МКФ цветного кино в Барселоне (Испания)
«Ежик в тумане»	Гран-при XI МКФ детских и юношеских фильмов в Тегеране (Иран)
«Икар и мудрецы»	Специальный приз за лучшую мультипликацию на XIX МКФ документальных и короткометражных фильмов для кино и телевидения в Лейпциге (ГДР)
«Какого рожна хочешь?»	Диплом жюри СИДАЛК на XVII МКФ короткометражных фильмов в Кракове (ПНР)
«Лиса и медведь»	Главный приз на МКФ фильмов для детей и юношества в Хихоне (Испания)
«Цапля и Журавль»	Первый приз «Серебряный трофей» на МКФ мультипликационных фильмов в Мельбурне (Австралия); Главный приз на МКФ художественных и детских фильмов (Панама)

1977 год

«Бегство мистера Мак-Кинли»	Приз «Серебряный астероид» на МКФ научно-фантастических фильмов в Триесте (Италия)
«Белый пароход»	Первый приз на МКФ фильмов о горах и исследованиях в Тренто (Италия)
«Восхождение»	Второй приз «Статуя свободы», приз Борису Плотникову за лучшее исполнение мужской роли на VI МКФ фильмов о свободе и революции в Сопоте (СФРЮ);
«Время жить — время любить»	Диплом за лучшее исполнение мужской роли Х. Мендри на VII МКФ медико-санитарных фильмов Красного Креста и Красного Полумесяца в Варне (НРБ)
«Выбор цели»	Главный приз «Золотой медведь» МКФ в Западном Берлине
«Горькая ягода»	Приз «Серебряная Нефертити» на МКФ в Каире (АРЕ) Специальный приз жюри режиссеру Камаре Камаловой за глубокое проникновение в эмоциональный мир ребенка и успешный дебют на X МКФ в Москве (СССР)
«Древо желания»	«Золотой приз» на VI МКФ в Тегеране (Иран)
«Ключ без права передачи»	Специальный приз жюри на X МКФ в Москве (СССР)
«Когда наступает сентябрь»	Приз зрительского жюри Армену Джигарханяну за лучшее исполнение мужской роли на VII МКФ лучших фильмов мира ФЕСТ-77 (СФРЮ)
«Мимино»	Золотой приз на X МКФ в Москве (СССР)
«Неоконченная пьеса для механического пианино»	Главный приз «Золотая раковина» на МКФ в Сан-Себастьяне (Испания)
«Ночь над Чили»	Специальный приз жюри за дебют и решение актуальной темы борьбы чилийского народа на X МКФ в Москве (СССР)
«Первая ласточка»	Главный приз МКФ короткометражных фильмов в Оберхаузене (ФРГ)
«Подранки»	Третий приз «Бронзовый Хьюго» на МКФ в Чикаго (США); Почетный диплом Союза иранских кинокритиков на XII МКФ фильмов для детей и юношества в Тегеране (Иран)
«Позови меня в даль светлую»	Приз «Золотой дукат» на МКФ в Маннгейме (ФРГ)
«Прошу слова»	Почетный диплом МКФ цветного кино в Барселоне (Испания)
«Слово для защиты»	Почетный диплом МКФ цветного кино в Барселоне (Испания)
«Табор уходит в небо»	Приз зрительского жюри за лучшую режиссуру на VII МКФ лучших фильмов мира ФЕСТ-77 (СФРЮ)
«Человек уходит за птицами»	Приз «Серебряный павлин» МКФ в Дели (Индия)
«В год неспокойного солнца»	«Серебряный голубь» на XX МКФ документальных и короткометражных фильмов для кино и телевидения в Лейпциге (ГДР)

«Возвращенные ценности»	Главная премия в категории «Образование ландшафта гармонического с экологической точки зрения» на Международном смотре научных фильмов о жизненной среде «Экофильм-77» (ЧССР)
«Горькие уроки»	«Золотой корабль» на VII МКФ медико-санитарных фильмов Красного Креста и Красного Полумесяца в Варне (НРБ)
«Илья Эренбург»	«Золотой дракон» на XIV МКФ короткометражных фильмов в Кракове (ПНР)
«Люди большого мужества»	Золотая медаль на VII МКФ медико-санитарных фильмов Красного Креста и Красного Полумесяца в Варне (НРБ)
«Повесть о коммунисте»	Почетный приз фестивального комитета XX МКФ документальных и короткометражных фильмов для кино и телевидения в Лейпциге (ГДР)
«Сибирский богатырь Иван Ярыгин»	Второй приз «Серебряная белка» МКФ спортивных фильмов в Сан-Венсане (Италия)
«Я... пастух»	Приз жюри фестиваля на XIV МКФ короткометражных фильмов в Кракове (ПНР)
«Идея академика Целикова»	Премия международного жюри «Гранат-Гран-при» Международного смотра фильмов о научно-техническом прогрессе в Пардубице (ЧССР)
«К вершине планеты»	Приз Всемирного Совета профсоюзов на XX МКФ документальных и короткометражных фильмов для кино и телевидения в Лейпциге (ГДР);
«Командировка на орбиту»	Серебряный приз на X МКФ в Москве (СССР)
	Почетный диплом жюри на XX МКФ документальных и короткометражных фильмов для кино и телевидения в Лейпциге (ГДР)
«Специальные процессы электрометаллургии и сварки в энергетическом машиностроении»	«Гранат-при» на Международном смотре фильмов о научно-техническом прогрессе в Пардубице (ЧССР)
«Ежик в тумане»	Третий приз «Бронзовый Хьюго» на МКФ в Чикаго (США);
	Приз за лучший короткометражный фильм на МКФ фильмов для детей и юношества в Хихоне (Испания)
«И мама меня простит»	Первый приз в разделе фильмов для детей на МКФ короткометражных фильмов в Тампере (Финляндия)
«Поезд памяти»	Главный приз МКФ короткометражных фильмов в Тампере (Финляндия)
«Стрелок»	Приз фестивальной газеты XIV МКФ короткометражных фильмов в Кракове (ПНР)
«Цапля и Журавль»	Главный приз МКФ сказочных фильмов в Оденсе (Дания)

1978 год

«Аист»	Диплом католического жюри МКФ в Маннгейме (ФРГ)
«Ангел мой»	Специальный приз жюри МКФ короткометражных и документальных фильмов в Лилле (Франция)
«Ася»	Приз Елене Кореневой за лучшее исполнение женской роли на МКФ художественных фильмов в Таормино (Италия)
«Белый Бим Черное ухо»	«Хрустальный глобус» на XXI МКФ художественных фильмов в Карловых Варах (ЧССР)
«Голубой портрет»	Приз за лучшее музыкальное оформление на МКФ в Корке (Ирландия)
«Городок Анара»	Диплом Международного жюри на МКФ в Локарно (Швейцария)
«Здесь, на этом перекрестке»	Приз «Золотой дукат» на МКФ в Маннгейме (ФРГ)
«Ключ без права передачи»	Почетный диплом «Кекец» на VIII МКФ лучших фильмов мира ФЕСТ-78 (СФРЮ)
«Мачеха Саманишвили»	Диплом Эльдару Шенгелая за режиссерскую работу на МКФ в Каире (АРЕ)
«Мимино»	Приз «Золотой Лачено» на МКФ художественных и детских фильмов в Авелино (Италия)

«Неоконченная пьеса для механического пианино»	Гран-при Союза художников кино и телевидения СФРЮ на VIII МКФ лучших фильмов мира ФЕСТ-78 (СФРЮ); Приз жюри «Золотая пластина» на МКФ в Чикаго (США)
«Пыль под солнцем»	Приз Петру Вельяминову за лучшее исполнение мужской роли на VII МКФ фильмов о свободе и революции в Сопоте (СФРЮ)
«Транссибирский экспресс»	«Хрустальный глобус» на XXI МКФ художественных фильмов в Карловых Варах (ЧССР)
«Тревожный месяц вересень»	Приз «Золотой Лачено» на МКФ художественных и детских фильмов в Авелино (Италия)
«Бобо»	«Серебряный дракон» на XV МКФ короткометражных фильмов в Кракове (ПНР)
«Паранджа»	«Золотой голубь» на XXI МКФ документальных и короткометражных фильмов в Лейпциге (ГДР)
«Страницы ленинской рукописи»	Золотая медаль на II МКФ учебных фильмов (ЧССР)
«Тихие американцы»	«Серебряный голубь» на XXI МКФ документальных и короткометражных фильмов для кино и телевидения в Лейпциге (ГДР)
«Воздух»	Первая Золотая медаль на II МКФ учебных фильмов (ЧССР)
«Коньки»	Приз за пропаганду эстетики спорта на МКФ спортивных фильмов в Сан-Венсане (Италия)
«Между небом и землей»	Приз Международной Ассоциации альпинизма на МКФ о горах и исследованиях в Тренто (Италия)
«Сезонные изменения в жизни растений»	Золотая медаль на II МКФ учебных фильмов (ЧССР)
«Спорт, эмоции, мысль»	Приз за связь спорта с наукой на МКФ спортивных фильмов в Сан-Венсане (Италия)
«Столица сварки»	Приз жюри на XVI Международном смотре научно-технических фильмов в Пардубице (ЧССР)
«Три, пять, семь, десять»	Гран-при «Большой Тур» за лучшую режиссуру на МКФ спортивных фильмов в Сан-Венсане (Италия)
«Эффект» АНТ»	«Гранат-Гран-при» XVI Международного смотра научно-технических фильмов в Пардубице (ЧССР)
«Время вперед»	Приз МОЖ на XXI МКФ документальных и короткометражных фильмов в Лейпциге (ГДР)
«Дом, который построил Джек»	Приз Международного жюри на III МКФ мультипликационных фильмов в Загребе (СФРЮ)
«Ежик в тумане»	Специальный приз «Серебряный бумеранг» на МКФ в Сиднее (Австралия)
«38 попугаев...»	Приз Международного жюри на III МКФ мультипликационных фильмов в Загребе (СФРЮ)
«Ветераны»	«Золотой дракон» на XVI МКФ короткометражных фильмов в Кракове (ПНР)

1979 год

«Взлет»	«Серебряный приз» на XI МКФ в Москве (СССР)
«Да здравствует Мексика!»	Почетный Золотой приз за выдающееся непреходящее значение для развития мирового киноискусства на XI МКФ в Москве (СССР)
«Древо желания»	«Премия «Лукино Висконти» на Международном конкурсе на соискание премии «Давид Донателло» (Италия)
«Заступник»	Четыре приза: «Золотой дукат», приз ФИПРЕССИ, приз католического жюри, приз конфедерации искусства кино и эксперимента на МКФ в Маннгейме (ФРГ)
«Кентавры»	Главный приз VIII МКФ фильмов о свободе и революции в Сопоте (СФРЮ)
«Любовь с первого взгляда»	Почетный диплом МКФ в Картахене (Колумбия)

«Несколько интервью по личным вопросам»	Гран-при МКФ авторских фильмов в Сан-Ремо (Италия)
Программа фильмов: «Осенние колокола», «Новые приключения капитана Врунгеля», «Шла собака по роялю», «Расписание на послезавтра»	Приз МКФ детских фильмов в Хихоне (Испания) за лучшую представленную программу
«Осенние колокола»	Специальный приз министерства внутренних дел на МКФ детских и юношеских фильмов в Салерно (Италия)
«Осенний марафон»	Главный приз «Золотая раковина» МКФ в Сан-Себастьяне (Испания); Диплом профсоюза журналистов, приз ФИПРЕССИ на МКФ в Венеции («Биеннале-79») (Италия)
«Пять вечеров»	Премия за лучшее исполнение мужской роли Станиславу Любшину на МКФ «Молодое кино» в Йере (Франция)
«Шла собака по роялю»	Золотой приз на XI МКФ в Москве
«Великая Отечественная»...	Почетный Золотой приз XXII МКФ документальных и короткометражных фильмов в Лейпциге (ГДР)
«Общая вера»	Почетный диплом XVI МКФ короткометражных фильмов в Кракове (ПНР)
«Палестинцы: право на жизнь»	Серебряный приз за острый политический репортаж на XI МКФ в Москве
«Паранджа»	Почетный диплом МКФ короткометражных фильмов в Тампере (Финляндия); Специальная премия МКФ в Мельбурне (Австралия)
Программа фильмов: «Репортаж с границ Вьетнама», «Гренада, Гренада», «Я жду тебя, олимпиец»	Приз советской кинематографии за лучшую представленную программу и в связи с 60-летием советского кино, приз муниципалитета Бильбао на МКФ документальных фильмов в Бильбао (Испания)
«Меланьина свадьба»	Серебряный приз XXII МКФ документальных и короткометражных фильмов в Лейпциге (ГДР)
«Старше на 10 минут»	Премия за лучшее музыкальное оформление на МКФ короткометражных и документальных фильмов в Лилле (Франция)
«Болота 200»	Главная премия VI МКФ «Экофильм-79» (ЧССР)
«За деревьями — лес»	Почетная премия VI МКФ «Экофильм-79» (ЧССР)
«Соль земли»	Почетная премия VI МКФ «Экофильм-79» (ЧССР)
«Конек-Горбунок»	Второй приз I МКФ мультипликационных фильмов в Варне (НРБ)
«Контакт»	Приз «Жан Виго», премия департамента Норд на МКФ короткометражных и документальных фильмов в Лилле (Франция)
«Премудрый пескарь»	Серебряный приз I МКФ мультипликационных фильмов в Варне (НРБ)
«Приключения Нуки»	Первая премия «Золотой слон» на I МКФ детских фильмов в Бомбее (Индия)
«Самый маленький гном»	Приз «Серебряный Симон» на МКФ сказочных фильмов в Оденсе (Дания)

1980 год

«В моей смерти прошу винить Клаву К.»	Гран-при МКФ фильмов для детей и юношества в Хихоне (Испания)
«Впервые замужем»	Главная премия на XXII МКФ в Карловых Варах (ЧССР)
«Встреча»	Гран-при в разделе короткометражных фильмов на МКФ короткометражных и документальных фильмов в Лилле (Франция)

«Гнездо на ветру»	Премия конкурса дебютов на XXII МКФ в Карловых Варах (ЧССР)
«Емельян Пугачев»	Приз Евгению Матвееву за лучшее исполнение мужской роли на XXXI Фестивале трудящихся (ЧССР)
«Несколько дней из жизни И. И. Обломова»	Приз «Золотой щит Оксфорда» на МКФ в Оксфорде (Великобритания) Премия Олегу Табакову — «Серебряный щит Оксфорда» — за лучшее исполнение мужской роли на МКФ в Оксфорде «Великобритания); Премия Елене Соловей — «Серебряный щит Оксфорда» — за лучшее исполнение женской роли на МКФ в Оксфорде (Великобритания); Премия Павлу Лебешеву — «Серебряный щит Оксфорда» — за операторскую работу на МКФ в Оксфорде (Великобритания)
«Осенний марафон»	Главный приз, приз зрителей на XXXI Фестивале трудящихся (ЧССР); Гран-при МКФ комедийных фильмов в Шамруссе (Франция); Премия Союза чехословацко-советской дружбы на XXII МКФ в Карловых Варах (ЧССР)
«Отель «У погибшего альпиниста»	Специальный приз жюри на МКФ научно-фантастических фильмов в Триесте (Италия)
Ретроспектива фильмов А. Тарковского	Премия «Лукино Висконти» Андрею Тарковскому «За вклад в киноискусство» на Международном конкурсе на соискание премии «Давид Донателло» за лучший иностранный фильм» (Италия)
«Санта Эсперанса»	Почетный диплом IX МКФ фильмов о свободе и революции в Сопоте (СФРЮ)
«Триптих»	Гран-при МКФ авторских фильмов в Сан-Ремо (Италия)
«Шелковица»	Премия за лучший дебют, премия ФИПРЕССИ, первая премия «Общественного мнения» на МКФ короткометражных и документальных фильмов в Лилле (Франция)
«Девять дней и вся жизнь»	Специальная премия «Золотой дракон» на XVII МКФ короткометражных фильмов в Кракове (ПНР); Второй приз Большого жюри на МКФ короткометражных фильмов в Оберхаузене (ФРГ)
«Заговор против республики»	Почетный диплом журнала «Проблемы мира и социализма» на XXII МКФ в Карловых Варах (ЧССР)
«Краков помнит Ленина»	Специальная премия Кракова на XVII МКФ короткометражных фильмов в Кракове (ПНР)
«Метаморфоза»	Почетный диплом XVII МКФ короткометражных фильмов в Кракове (ПНР)
«Палестинцы: право на жизнь»	Второй приз «Серебряная пластина» на МКФ фильмов о Палестине в Багдаде (Ирак)
«10 минут о легкой атлетике»	Специальный приз на МКФ спортивных фильмов в Сан-Венсане (Италия)
«На полюс»	Главный приз на МКФ спортивных фильмов в Сан-Венсане (Италия)
«Три, пять, семь, десять»	Главный приз за высокое художественное мастерство и пропаганду спорта на МКФ спортивных фильмов в Тунисе
«Дядюшка, ау!»	Первый приз в категории детских фильмов на МКФ короткометражных фильмов в Тампере (Финляндия)
«Сказка сказок»	Главный приз МКФ мультипликационных фильмов в Загребе (СФРЮ); Приз жюри Международной федерации киноклубов на МКФ короткометражных фильмов в Оберхаузене (ФРГ); Гран-при в разделе мультипликационных фильмов, премия департамента Норд на МКФ короткометражных и документальных фильмов в Лилле (Франция)

Искусство кино

1981
2

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
СУРКОВ Е. Д.

Редколлегия
БАСКАКОВ В. Е.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КУДИН В. А.
МАХНАЧ Л. В.
МЕДВЕДЕВ А. Н.
(зам. гл. редактора)
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.

Ответственный секретарь
КЕЛЬМАН Л. М.

Оформление Марголина И. Л.
Художественный редактор Петрова Э. С.
Технический редактор Иванова Т. Ю.
Корректоры Коренева Н. А., Элькина Г. Г.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются.
Фото и адреса актеров редакция не высылает

На 1-й, 2-й, 3-й, 4-й стр. обложки
Кадры из документальных фильмов, созданных советскими кинопублицистами в годы 10-й пятилетки.

СОДЕРЖАНИЕ

Готовясь к XXVI съезду КПСС
1

Николай Крючков Партия и кино
12
А. Костюкович Сила партийного руководства
28
Сергей Бондарчук Человек и история
40
Евгений Габрилович Постигая характер современника
45
К. Кийск Не силой, но правдой
53
В. Черных Предугадывать или планировать?
60
Александр Касинов Счет времени ведет партия
66
С. Медунов Фильм о селе и его герой
78
Георгий Ортынский, Леонид Потапович, Валерий Барановский Раздумья у экрана

96
Л. Маматова Единство в многообразии
117
А. Караганов Современное развитие кинематографии и проблемы творчества молодых
140
Николай Савицкий Активный поиск
161
Е. Левин Время и жанр
179
Совещание молодых
Встреча с читателями

Наши юбиляры

180
Григорий Марьямов Ради мира на земле
182
Александр Алов, Владимир Наумов О подвигах, о доблести, о славе
183
Николай Олялин Боевая муза

184
Советские фильмы, премированные на международных фестивалях в 1976—1980 годах

Iskusstvo Kino
Cinema Art

Preparing to the XXVIth Congress of the CPSU

Nikolay Kriuchkov — A Word about the Party (p. 1).

Alexandr Kostiukovich — Strength of the Party Document (p. 12). About Lenin's principle of guidance of art.

Sergey Bondarchuk — Man and History (p. 28). The prominent Soviet director — about the tasks of the cinema in connection with the XXVIth Congress of the CPSU.

Evgeny Gabrilovich — Comprehending the Character of Our Contemporary (p. 40).

Kalju Kiisk — By Truth, Not with the Help of Force (p. 45).

Valentin Chernykh — To Forsee or to Plan? (p. 53).

Alexandr Kosinov — The Party Keeps Accounts (p. 60).

Sergey Medunov — The Film about the Village (p. 66). The First Secretary of the Krasnodar krajkom of the CPSU analyses the modern state of the village theme in the Soviet cinema.

Georgy Ortynsky, Leonid Potapovich, Valentin Baranovsky — Thoughts at the Screen (p. 78). The workers-rationalizers talk with the correspondent of «IK» Valery Baranovsky about the place of cinema in the life of the Soviet people.

Lija Mamatova — The Unity of Diversity (p. 96). Cinema of the Republics of the Soviet Union between the two Congress of the CPSU.

Alexandr Karaganov — The Development of Cinema and the Problems of the Creative Work of the Young (p. 117). The analysis of the works of the young Soviet cineastes.

Nikolay Savicky — The Active Search (p. 140). The article analyses the recent films, dealing with the topical political themes.

Efim Levin — The Time and The Genre (p. 161). About the enrichment and correlation of the genres in the Soviet cinema of the second half of the seventies.

The Conference of the Young Cineastes (p. 179).

The Meeting with the Readers (p. 179).

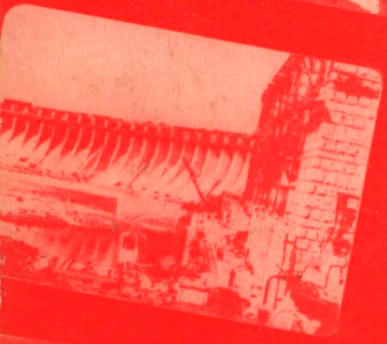
Our Jubilees

Grigory Mariamov — For the Sake of Peace on the Planet (p. 180).

Alexandr Alov, Vladimir Naumov — About the Feats, Valour, Glory (p. 182).

Nikolay Olialin — The Fighting Muse (p. 183). Articles to the 60-th anniversary of the prominent Soviet director Youry Ozerov.

The Soviet Films Being Awarded in 1976—1980. (p. 184).

© Журнал «Искусство кино», 1981

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9.
Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 18.11.80.
Подп. к печати 10.01.81. А04527
Формат бумаги 70×90¹/₁₆,
печ. л. 12,12, усл. п. л. 14,18.
уч.-изд. л. 18,3.
Печать высокая
Тираж 56 000 экз. Заказ 2862
Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Чехов Московской области